

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Románica



TESIS DOCTORAL

La figura del dictador en la novela moderna y contemporánea (narrativa hispanoamericana)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Carmen Mejia Ruiz

DIRECTOR:

Pedro Peira Soberon

Madrid, 2015

TP
1987
046

Carmen Mejía Ruiz



x-53-103158-5

LA FIGURA DEL DICTADOR EN LA NOVELA MODERNA Y CONTEMPORANEA
(NARRATIVA HISPANOAMERICANA)

Departamento de Filología Románica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1987



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 46/87

© Carmen Mejía Ruiz
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1987
Xerox 9400 X 721
Depósito Legal: M-17198-1987

Autor: CARMEN MEJIA RUIZ

LA FIGURA DEL DICTADOR EN LA NOVELA MODERNA Y CONTEMPORANEA

(Narrativa hispanoamericana)

Director: PEDRO PEIRA SOBERON

Catedrático de Filología Románica

Director del Departamento de Filología Románica

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Románica

1986

INDICE

	<u>PAGS.</u>
INTRODUCCION.....	I
CAPITULO PRIMERO: El poder y la narrativa hispanoamericana.....	6
CAPITULO SEGUNDO: <u>Tirano Banderas</u>	61
Aproximación a la obra.....	62
1.- Mundo tiránico.....	64
1.1.- Actitud política de Santos BAnderas.....	64
1.2.- Repercusión de la tiranía.....	80
2.- Mundo revolucionario.....	92
CAPITULO TERCERO: <u>El Señor Presidente</u>	138
1.- Búsqueda de la palabra mágica.....	139
2.- Tiempo histórico-tiempo mítico.....	148
3.- Red de casualidades en los personajes.....	154
3.1.- Canales-Cara de Angel-Camila-El Presidente.....	158
3.1.1.- Canales.....	158
3.1.2.- Cara de Angel.....	172
3.1.3.- Camila-Cara de Angel.....	185
3.1.4.- El Señor Presidente-Cara de Angel-Camila.....	193
3.2.- Auditor, paradigma del tormento circular.....	209
4.- Espacio inmóvil.....	216
5.- La esperanza.....	220
CAPITULO CUARTO: <u>El recurso del método</u>	250
1.- Características de la novela carpenteriana.....	251
2.- Cambio de perspectiva.....	261
3.- El recurso del método.....	267
3.1.- Generalidades.....	267

3.2.- La gloria del poder.....	274
3.2.1.- Marginación y reiteración de la historia.....	291
3.3.- Progresión desmitificadora.....	302
3.3.1.- El recuerdo como recurso existencial.....	318
CAPITULO QUINTO: <u>El otoño del patriarca</u>	344
1.- Generalidades.....	345
2.- Significación del mito.....	351
3.- Mundo de apariencias.....	356
4.- Realidad del personaje.....	373
5.- "Remitificación" externa.....	393
CAPITULO SEXTO: <u>Yo el Supremo</u>	417
1.- Generalidades.....	418
2.- Aproximación a la obra.....	425
3.- Hacia la mitificación.....	429
4.- Hacia la individualidad desmitificadora.....	445
CONCLUSIONES.....	462
BIBLIOGRAFIA.....	474

FE DE ERRATAS.-

- p.71.-* "El Señor Inspector, con aquel gesto de burla fúnebre, paró un ojo sobre Don Celes:
-Los principios humanitarios que invoca la diplomacia, acaso tengan que supeditarse a las exigencias de la realidad palpitante.
-Rumió la momia:
Y en última instancia, los intereses de los españoles aquí radicados están en contra de la humanidad. ¡No hay que fregarla! Los españoles aquí radicados representan intereses contrarios. ¡Que lo entienda ese Señor Ministro!; Que se cacacite! Si le ve muy renuente, manifiéstele que obra en los archivos policíacos un atestado por verdaderas orgías romanas, donde un invertido simula el parto"(24).
- p.158.-* A medida que avanza la narración se suceden historias simultáneas, la interrupción de una historia supone la prolongación de otra anteriormente interrumpida.
- p.253.-* "Está en crisis donde se la somete a los viejos módulos. Está viva, y bien viva, por el contrario, donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, el tiempo que le es posible asir"(9).
- p.273.-* "El recurso del método aunque escrito en prosa compacta y pródiga en referencias eruditas sobre la estrategia bélica de la antigüedad, arte, música, literatura, citas de los clásicos, párrafos y expresiones en francés, latín, alemán, italiano, e inglés, no presenta grandes variaciones estructurales. La novela está dividida en siete capítulos los que a su vez se subdividen en secciones que fluctúan entre una y cuatro, siendo las más extensas las de los primeros capítulos y las más breves, las de los finales. Capítulos y secciones aparecen precedidos por fragmentos del Discurso del Método de Descartes a modo de epígrafe. El Primer Magistrado habla casi siempre en primera persona y en tiempo presente aunque el narrador omnisciente interviene para hacer participar a los otros personajes. La prosa es discursiva y los diálogos escasos" (40).

INTRODUCCION

La relación entre literatura y sociedad es inevitable y relevante en este estudio. Ahora bien, el vínculo entre una y otra, aunque necesario, puede tener consecuencias imprevisibles. Octavio Paz afirma que: "La literatura expresa a la sociedad; al expresarla la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela. La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese retrato fantástico es real: es el desconocido que camina a nuestro lado desde la infancia y del que no sabemos nada, salvo que es nuestra sombra (¿o somos nosotros las suya?" (1). Inevitablemente preparados para los variados e inesperados resultados de unas obras de creación, pretendemos profundizar a través de ellas en la realidad histórica, política y social de América Latina. La conquista de la Independencia no significó el establecimiento de regímenes e instituciones verdaderamente libres y democráticos. La falta de correspondencia entre grupos revolucionarios e ideologías dio lugar a la prolongación de "la guerra civil endémica [que] produjo el militarismo y el militarismo a las dictaduras" (2). Como mal endémico -por lo que supone de frustración al no conseguirse la democratización y, por lo tanto, la modernización de las sociedades latinoamericanas- la dictadura se literaturiza como forma de protesta social. Esto es lo que se pretende subrayar con la revisión de las obras que versan sobre el tema y que, subjetivamente, se han seleccionado reduciendo el extenso elenco (3).

La panorámica general es muy variada, lo que verifica la importancia del tema. No obstante, nuestro objetivo se centra en las cinco obras fundamentales que forman el "corpus" de esta investigación. Se establecen en estas obras unas características paralelas que configu-

ran en la narrativa hispanoamericana una genealogía literaria: la novela del dictador. El dictador es el protagonista y el universo narrativo gira en torno a este personaje. La figura enigmática se desvela paulatinamente, y a partir de Tirano Banderas intentaremos demostrar dialécticamente el proceso que sufre la figura del dictador hasta llegar a Yo el Supremo, última obra en la que se ha indagado.

A grandes rasgos conviene señalar que nuestro foco de atención se dirige a la exégesis de la figura del dictador como mito, lo que se manifiesta en Tirano Banderas y en El señor Presidente. Nuestra dialéctica, una vez demostrada la existencia del mito, sigue su evolución hacia la desmitificación de la figura pero conviviendo con el mito, lo que se corrobora en El recurso del método. A continuación en El otoño del patriarca se integran en el personaje la vertiente mítica y la de su desmitificación y, aunque el autor intenta su "remitificación", debido al poder de la colectividad sólo la consigue externamente puesto que el mito es erradicado. Por último, Augusto Roa Bastos consigue, tras destruir al mito, su "remitificación" por medio de la creación literaria.

Por la diversidad de autores no nos hemos propuesto profundizar en ellos individualmente, sino analizar cada obra con precisión, ya que, a pesar de configurar globalmente la tipología mencionada, cada narración tiene su estructura independiente. La metodología que hemos seguido de cerca es la que se integra dentro de los esquemas de la crítica temática y de la formalista, puesto que nuestra finalidad es la de captar significaciones a través de las formas, o descubrir en los

textos literarios una serie de nudos mediante los cuales se puedan señalar la simultaneidad de una experiencia real -la dictadura de América Latina- y su traducción en literatura. Así pues, intentamos localizar las constantes estructurales en las obras mencionadas que, aunque son creaciones de diferentes autores, tratan la misma temática. De esta forma se pretende verificar una misma motivación, la comprensión de las sociedades hispanoamericanas, causantes y víctimas del mal endémico citado. Además, existe un especial interés en los distintos autores por profundizar en la significación del poder; por ello parten de la figura del dictador, al que someten a un proceso para desenmascarar la negra sombra que lo ata a un poder, que le permite dominar, pero por el que, al mismo tiempo, resulta dominado. Obviamente, si "todo mito es una búsqueda del tiempo perdido" (4), mediante la investigación de la novelística del dictador se intenta comprender el pasado dictatorial de América Latina que tiene su explicación histórica y que, a veces, resulta difícil de aceptar; simultáneamente indagamos los rasgos estructurales y significativos que configuran este tipo de novela. Somos conscientes de que toda crítica es parcial y de que nuestros objetivos muy concretos. Aunque sea de manera parcial, intentamos alcanzarlos.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que han seguido de cerca este estudio y han ayudado a su realización.

NOTAS.-

- (1).- OCTAVIO PAZ, "Los días que corren", en Tiempo nublado, Barcelona, Seix Barral, 1986, p.161.
- (2).- Ibidem, p.170 (Los corchetes son nuestros)
- (3).- Véase al respecto JULIO CALVIÑO IGLESIAS, La novela del dictador en hispanoamérica, Madrid, Edics. Cultura Hispánica, 1985.
- (4).- GILBERT DURAND, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1981, p.356.

CAPITULO PRIMERO

EL PODER Y LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

El escritor hispanoamericano consciente de la difícil historia de su hemisferio está atrapado por la obsesiva búsqueda de identidad. La colonización, la deseada independencia, el caos originado tras alcanzar ese objetivo, incluso la variadísima gama de culturas caracterizan la compleja idiosincrasia de sus pueblos. La historia acelerada y repleta de cambios le hacen perderse y luchar por encontrar la verdadera raíz americana. Los escritores analizan un sistema social en descomposición -sin criticar a ningún gobierno o criticando a todos los que engloba Latinoamérica- porque desean expresar literariamente la realidad vivida y transmitirla, lo que puede ser una forma de identificarse con ella y de exteriorizarla. Quizá el papel del escritor hispanoamericano sea el del compromiso con la realidad de aquellas tierras sobre la que "resulta espantosamente difícil escribir, justificarla literariamente, hacerla verosímil" (1). Pero la dificultad radica en el propio hemisferio que contiene lo "real-maravilloso" carpenteriano en el espíritu de las razas, culturas y naturaleza absolutamente distinto al espíritu europeo.

Desde la Independencia las sociedades hispanoamericanas luchan por conseguir el equilibrio institucional que no lograron alcanzar y que tuvo como consecuencia un profundo colapso político. Una secuela de la desestabilización política fue el caudillismo, que en momentos determinados logra restablecer el orden público (2). Pero, a pesar de que el caudillismo significara una solución en ciertas circunstancias, su poder se basaba en la clase de los grandes hacendados, lo que demuestra que no era un sistema igualitario e hizo surgir las consecuentes revoluciones (3).

Esta realidad histórica también está presente en la literatura. El escritor hispanoamericano, condicionado por la historia y los sistemas políticos, se vio obligado a realizar distintos papeles sociales; así lo afirma Carlos Fuentes: "En países desprovistos de canales democráticos de expresión, carentes de verdadera información pública, de parlamentos responsables, asociaciones gremiales independientes o una clase intelectual emancipada, el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionario y pensador" (4). Además de desempeñar tareas sociales diversas, como individuo que vive mezclado en un entramado dictatorial constante, intenta expresar literariamente toda la historia social y política en la que está inmerso el hemisferio hispanoamericano. Fernando Alegría expone con precisión la significación de las novelas que son producto del escritor comprometido: "Esas novelas, mágicas, reales, vastas, ya sea que se propongan armar o desarmar, (...), autorretratan una sociedad que es la misma para todos en su faz crítica y operada, cambiante, decisiva y autorretratan con el ojo que sabe ver, el único, el que sufre y se maravilla, el que entrecierra aterrado o colérico, el que va a estar mirando unos cuantos años sin pestañear" (5).

El retrato que la novelística hispanoamericana hace de la realidad social está impregnado de múltiples matices, y es difícilmente clasificable. Ciertamente se adaptará a las tendencias literarias de Europa que, actualmente, no sólo tiene asimiladas sino también superadas. Se puede decir que esta literatura está en la vanguardia.

Si nos centramos en -la dictadura- como tema literario observa-

mos que existen un gran número de obras difícilmente clasificables. Los estudios hechos sobre el tema presentan clasificaciones por países (6). Luis Alberto Sánchez dedica en su libro Proceso y contenido de la novela hispanoamericana (7) un capítulo a "La novela política" (8) en el que hace una división temática con la intención de aportar claridad y método (9). Desde nuestra perspectiva la lista de títulos que el mencionado autor presenta delimitada en tres grupos -a/ caudillos, dictadores y tiranos; b/ la conspiración y la revolución; c/ la prisión política- no es muy precisa, porque a veces la misma novela engloba todos los temas clasificados, puesto que están interrelacionados y son difícilmente divisibles. De todas formas nuestra crítica no es peyorativa, ya que reconocemos que el mencionado estudio es una base para el lector que pretenda detenerse en el tema. De nosotros no surge una clasificación más precisa, seguiremos un orden cronológico y seleccionaremos aquellas obras que subjetivamente consideremos más representativas para nuestra investigación. En la mayoría de las obras a las que aludiremos aparecerá la fuerza de grupos oligárquicos represores que se denominarán -caciques, caudillos o dictadores- según la importancia que su poder tenga con respecto al grupo dominado.

La primera novela que incide en la realidad histórica latinoamericana que nos interesa -la dictatorial- es Amalia, del argentino José Mármol, publicada en Buenos Aires en el año 1855 (10), aunque el autor empezó a publicarla en 1851 en el periódico La Semana de Montevideo. La acción de la obra se encuadra en el marco político de la Argentina en el año 1840, época crucial del gobierno de Rosas. Se trata de la fase en que Rosas y su gobierno, amenazados ya desde

1838 por el bloqueo francés, afrontan el peligro del ejército liberador que dirige el general Lavalle, a lo que se añadió el enfrentamiento con Uruguay, como resume Mármol:

" (...) Pero para su más completa inteligencia, es necesario hacer revivir en la memoria del lector el cuadro político que representaba la República en esos momentos.

Era la época de crisis para la dictadura del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca, según fuese el desenlace futuro de los acontecimientos.

De tres fuentes surgían los peligros que rodeaban a Rosas: de la guerra civil, de la guerra oriental, de la cuestión francesa" (11).

Como consecuencia de todo este cuadro surge el grupo La Mazorca, que domina el conjunto de la sociedad con la desconfianza, la angustia, el miedo y el terror:

"El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia; la más terrible de todas, porque no es la obra de Dios, sino de los hombres, según la expresión de Víctor Hugo, empezaba a introducir su influencia magnética en las familias. Los padres temblaban por los hijos. Los amigos desconfiaban de los amigos, y la conciencia individual, censurando las palabras y las acciones de cada uno, inquietaba

el espíritu, llenaba de desconfianza el ánimo de todos " (12).

Mármol nos presenta una sociedad dividida en dos fuerzas opuestas. Por una parte Rosas y su Federación, a la que está adherido la mayoría del pueblo ignorante; por otra los unitarios (los menos), que continuamente se sienten acosados por el miedo de La Mazorca y esperanzados con el triunfo del general Lavalle. Esta sociedad, aislada por el afán destructor del dictador, se caracteriza por el individualismo y el egoísmo perdiendo la solidaridad y el espíritu de progreso de otros tiempos.

El autor pretende describir la realidad dictatorial de Argentina por medio de una intriga novelesca. Fundamentalmente Mármol se centra en una serie de personajes casi siempre emparejados por sus afinidades o discrepancias. Podemos definirlos como personajes-símbolo, ya que su destino será el del pueblo argentino. Claramente sobresalen en la novela tres parejas: la política, la ideológica y la de ficción.

Destacamos la pareja política constituida por Rosas, que representa las ideas federales, y Lavalle, defensor de los unitarios. Pareja antagonista que determina todo el desarrollo de la harración.

Rosas y Daniel Bello forman la pareja ideológica. Rosas, en este caso, simboliza la introducción del caudillismo en el gobierno, que responde al concepto de "barbarie" de Sarmiento; Daniel Bello, representante del espíritu asociacionista de la Joven Generación Argenti-

na, que combate contra la dictadura de Rosas y promueve un régimen progresista, puede estar relacionado con el concepto que Sarmiento denomina "civilización".

Amalia Sáenz de Olavarrieta y Eduardo Belgrano, constituyen la pareja que simboliza las virtudes morales y patrióticas de la Revolución de 1810. Los dos serán víctimas del entramado dictatorial de Rosas. La estructura de la narración gira en torno de las persecuciones físicas y morales que sufren estos personajes.

La narración juega con elementos de estas parejas, aislándolas y reuniéndolas por peripecias sucesivas. Así, Eduardo, perseguido y herido por los Mazorqueros, es salvado de la muerte por su amigo Daniel Bello que lo esconde en casa de su prima Amalia. Mientras Eduardo y Amalia revelan su amor, se descubre en un segundo plano a dos grupos de hombres, que se reúnen para trazar el destino de Argentina y que encarnan concepciones ideológicas opuestas. Son las reuniones de la Sociedad Popular y las de la Asociación de la Joven Argentina. Con la huida de Eduardo se comprueba un fallo en el aparato policial de Rosas y la búsqueda de Eduardo no cesa. El drama se desarticula cuando se encuentran María Josefa Ezcurra que sustituye a Rosas y Eduardo que es descubierto por ésta. Después de este encuentro la persecución policial contra Daniel, Eduardo y Amalia se acentúa y acaba con el asesinato de los tres héroes. La tragedia coincide con la sangrienta represión de septiembre de 1840, seguida de la derrota del general Lavalle. Así pues, la trágica muerte de estos tres personajes refleja el destino colectivo del pueblo argentino.

Mármol se encuentra con la dicotomía que surge de la divergencia de los objetivos existentes en un novelista y en un historiador. Intenta conciliar las dos vías opuestas y reunir las en un ensayo de síntesis que englobaría a la vez la explicación histórica y psicológica, colocándose en última instancia en un nivel filosófico y moral. Para entender el fenómeno de la dictadura de Rosas es necesario acercarse a la historia. El autor fija como origen del proceso el año 1810, fecha de la Independencia, y se refiere constantemente a los fenómenos sociales y políticos que han marcado este cambio. A la gran esperanza promovida por las ideas republicanas se oponen las fuerzas subterráneas de la reacción conservadora:

"(...). Español puro y neto, sólo la religión y el trono, habían echado raíces en su conciencia oscura; y las lanzas tumbando el trono y la demagogia sellando el descrédito y el desprecio en los pórticos de nuestros templos católicos, dejaron sin freno ese potro salvaje de América, a quien llamaron pueblo libre, porque había roto a patadas, no el cetro, sino las imposiciones inmediatas de sus opresores, no por respirar el aire de libertad que dan la civilización y la justicia, sino por respirar el viento libre que da la naturaleza salvaje" (13).

En el enfrentamiento que supone la "civilización" y la "barbarie", la narración refleja la verdad histórica. Surge un hombre que puede cambiar el destino de la nación orientándola en la vía del progreso civilizatorio. Pero Rosas retrocede a la "barbarie". El tirano, que

asume los instintos más viles, conduce a Argentina a un destino funesto. Su gobierno se inscribe bajo el signo de la fatalidad. Rosas sobrepasa en abominación y en crímenes a sus tristemente célebres predecesores como Artigas, López, Bustos, Ibarra, Aldao y Quiroga. Así expresa Mármol el destino de Argentina durante el gobierno del mencionado dictador:

"Rosas había triunfado sin vencer. Y desde entonces, todas las cuestiones lejanas que rodeaban el horizonte de su Gobierno iban a ceder poco a poco, y por sí solas, en la pendiente de su fortuna, o más bien, en el terreno de la fatalidad histórica; porque los cuadros históricos que ofrece al estudio la vida de los pueblos, ni quedan ni se presentan incompletos nunca " (14).

El autor en esta novela articula la ficción y la realidad consiguiendo dos objetivos que se completan el uno al otro. Con la descripción de los personajes históricos incluyendo a Rosas, a su familia y a sus hombres, Mármol pretende hacer una obra de testimonio y denuncia; pero al insertar en el interior del marco histórico unos personajes producto de su imaginación creadora, el autor hace de Amalia una totalización literaria. Aunque la denuncia de la inmoralidad del régimen de Rosas sostenga todo el desarrollo de la narración, Amalia es ante todo una novela que se encuadra en el género literario del momento. Encontramos la nota característica del romanticismo en la descripción estilizada de los personajes, fundamentalmente Amalia y Eduardo. Además de la descripción lírica del paisaje completa la

descripción romántica de los personajes:

"(...). Mi sueño es poseerla; vivir a su lado; cubrirla con mis manos para que la luz del día no marchite la delicada flor de su hermosura; descubrir en el cristal de sus ojos los deseos recónditos de su alma para complacerla. Como mortal, yo llegaré por ella hasta el límite donde no hay más allá para la inteligencia humana, y buscaré gloria y nombre para que se abrisen su destino en el mundo; y si fuera un dios, yo escogería el más radiante de mis astros y le diría: Amalia, reina aquí" (15).

José Mármol crece bajo la dictadura de Rosas. Su espíritu rebelde, sensible y humano estalla con odio contra ese régimen que impide el progreso de Argentina. Por ello al leer esta obra encontramos e / en los personajes toda su ideología antirrosista, y profundas reflexiones sobre el carácter del pueblo argentino:

"(...). Además, Eduardo, yo soy porteño; hijo de esta Buenos Aires, cuyo pueblo es, por carácter, el más inconstante y veleidoso de la América; donde los hombres son, desde que nacen hasta que se mueren, mitad niños y mitad hombres, condición por la cual buscaron el despotismo por el gusto de hacer una inconstancia a la libertad"(16) .

El autor no ha podido encubrir su partidismo político en esta obra; intenta apasionadamente que el lector sea enemigo de su

enemigo, y, quizá, aplacó de esta forma sus deseos de venganza contra Rosas:

"(...); escudándose siempre con esa palabra federación, encubridora de todos los delitos, de todos los vicios, de todas las subvenciones morales, es el sistema de Rosas; tales han sido los primeros medios empleados por él para debilitar la fuerza sintética del pueblo, cortando en él todos los lazos de comunidad y dejando una sociedad de individuos aislados, para ejercer sobre ellos su bárbaro poder" (17).

La relevancia de esta obra radica fundamentalmente, y en ello coinciden casi todos los críticos, en el valioso testimonio que José Mármol, -desde luego, desde una perspectiva muy personal-, nos deja de los años centrales de la pasada centuria, preferentemente del ambiente social en el que se movía el Gobierno de la Federación (18).

En 1892 se publica en Lima una novela de Mercedes Cabello de Carbonera titulada El conspirador (Autobiografía de un hombre público. Novela político-social) (19). La situación histórica de Perú responde a las consecuencias de la guerra del Pacífico, que acentúa la depresión política y agrava el desequilibrio económico. El optimismo de los años 1845 hasta 1878, año en que se declara la guerra, desaparece, y una gran desesperanza asoma en el pueblo peruano. El fin de la guerra en 1883 no resuelve la situación política ni la económica. Un continuo

caos envuelve al país hasta que Piérola, en 1895, se impone dictatorialmente, estatus que alcanza gestando una conspiración. Esta situación despierta en Perú una conciencia nacional. Los intelectuales influidos por el positivismo muestran un gran interés por la realidad nacional.

El Conspirador nos presenta la vida de un político; la narración se desarrolla linealmente; describe las distintas etapas del protagonista Jorge Bello: el joven arequipeño con aspiraciones, el caudillo revolucionario, el funcionario ministerial, el conspirador rebelde, el candidato fracasado, el exiliado.

La autora interpola lateralmente la historia del conspirador, maestro y modelo de Jorge Bello, para afirmar a través de este personaje el sentido moral de la obra:

"Conspirar, ya fuera contra la autoridad, contra las leyes o contra los hombres, ha sido la acción capitalísima de su vida y el empleo casi exclusivo de su actividad (...). Hombre nada práctico tomó la vida como una leyenda aventurera, caballeresca (...). Sus inclinaciones al bien fueron de continuo avasalladas por la ambición de su propio engrandecimiento" (20).

La obra como documento político de la época tiene un gran valor. La presentación de este tipo de personaje es una innovación, ya que no responde al caudillo defensor de los intereses populares, ni al tirano. Es el representante de una burguesía arribista que busca

en la política un camino de ascenso fácil, sin ninguna ideología, convirtiéndose en un político urbano que juega dentro de un sistema de intereses personales sin llegar a ser un verdadero dirigente, pero siempre pretendiendo obtener más poder. Este personaje encarna la decadencia de esta época peruana hasta llegar a la formación de la república.

La denuncia que hace Mercedes Cabello de la sociedad peruana no se queda aislada. Podría ampliarse a todo el continente, ya que la falta de una clase dirigente con bases ideológicas es común en la panorámica histórica de todos sus países. La novelista como intelectual comprometida con la ideología del Partido Radical escribe con la intención de criticar toda la corrupción social existente, y presenta una nueva manifestación de poder paralela a la dictatorial:

"No me propongo escribir una obra de arte, ni de alta literatura; no, cuando se trata de decir la verdad es preferible el estilo natural y sencillo, que retrata fielmente los sucesos de la vida ordinaria" (21).

El intento de superar el romanticismo fue una constante en la autora, aunque en esta novela se perciben aún ciertas reminiscencias románticas que coexisten con el realismo y el costumbrismo (22).

En 1916 aparece en Buenos Aires la primera edición de la novela de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl titulada En este país, presentada al concurso literario abierto por El Ateneo de Buenos Aires con

ocasión del centenario de la Independencia. En 1920 se reeditó en Caracas, en la Editorial Vitoria (23).

El marco político y social de Venezuela se caracteriza por distintas autocracias. Este escritor conoce la dictadura de Guzmán Blanco, que termina en el año 1887. Más tarde gobierna el nacionalismo tiránico de Cipriano Castro (1889-1908), que es sustituido por el autoritarismo militar de Vicente Gómez (1908-1935). Durante todo este periodo siguen produciéndose levantamientos de caudillos regionales que luchan bajo el pretexto de defender la Constitución. Incluso Gómez, que intenta acabar con los apetitos caudillescos en Venezuela, tiene que hacer frente a varios levantamientos sucesivos producidos en 1914, 1918, 1921 y 1928, lo que demuestra la inestabilidad política de este país.

La intriga de la novela desarrolla dos acciones principales, sin unión entre ellas. El autor nos presenta los amores de Josefina, hija de un rico comerciante de Caracas, y Paulo Guarimba, protegido de la familia de Josefina, campesino y nieto de esclavos. Este idilio provoca el rechazo de la familia de Josefina hacia Paulo, reflejo del clasismo social y racial de la época de fines del XIX en Venezuela. Pero todo el drama amoroso se soluciona, ya que Paulo llega a ser Ministro de Guerra obteniendo un prestigio social que lo hace merecedor de Josefina.

La segunda acción la protagoniza Gonzalo Ruiseñor, joven propietario representante del progreso, que intenta introducir la

técnica moderna en la explotación de las riquezas nacionales, pero fracasa y queda en la ruina. El autor remarca el idealismo acentuado de este personaje. En la segunda parte de la novela Gonzalo se deja convencer por los revolucionarios y se une a ellos con el deseo de humanizar la guerra y sacudir la inercia del gobierno. De nuevo pierde, los revolucionarios son vencidos. Quizá el autor pretenda expresar la dificultad de introducir en Venezuela cualquier innovación, ya que a finales del XIX es un país acosado por continuos levantamientos y está atrapado por una enorme deuda externa, el país padece un estancamiento difícil de superar.

En esa segunda parte de la novela el autor evoca la guerra como uno de los temas de la obra, pero no se puede considerar el principal. Luis Manuel Urbaneja lo presenta como cuadro de acción y escoge esta circunstancia para reflexionar sobre la historia del país. Consagra esta parte a las costumbres guerreras en la que introduce el tema de los caudillos. El narrador describe el enfrentamiento entre los gubernamentales y los rebeldes sin hacer alusión a las ideas políticas de un bando o de otro. Simplemente sabemos que son adversarios. De esta forma Paulo, el héroe amoroso, sirve al gobierno; mientras que Gonzalo, el héroe agrónomo, sirve a la rebelión. El autor introduce en las fuerzas gubernamentales al coronel Mala Rabia; en las filas revolucionarias al general García. Así se propone al lector una galería de caudillos.

El autor hace del rebelde general García un admirable jefe de guerra, de la mejor escuela de disciplina marcial, y del gubernamental

coronel Mala Rabia un soldado por instinto, un verdadero jefe de montone-ra. El juego contradictorio de esta narración nos impide conocer el pensamiento de Urbaneja. Paulo, partidario del gobierno y caudillo por las circunstancias nacionales, se revela benefactor, innovador, cargado de las esperanzas de la nación. Mientras que Gonzalo, a menudo portador del mensaje del autor, tiene frases que defienden el caudillismo como sistema de gobierno:

"De ser el jefe supremo de la revolución, disolvería todo aquel ejército con una sola dulce palabra: paz. Era menester vivir siglos alejados de la guerra. Levantar ocho o diez generaciones en la paz, salvarlas de la neurosis revolucionaria que no engendra sino juventudes marchitas y extravagantes, desequilibradas y locas " (24).

La ambigüedad de la novela se hace patente; parece como si el autor modificase con frecuencia su punto de vista. En otra ocasión Gonzalo define al caudillo como representativo:

"Tiene el caudillo algo por dentro que no tienen los demás; es un representativo. La humanidad está llena de esos gonfaloneros, que son sus grandes hombres, sus guiladores, sus poetas, sus sabios; porque toda es una misma familia " (25).

Si el autor no nos permite clarificar las dudas con respecto al caudillismo, tampoco tendremos oportunidad de esclarecer su concepción de la sociedad. Los desórdenes sociales que él denuncia son consecuencia

de la inmadurez nacional, ya que todavía no ha sobrepasado la "prehistoria":

"Los venezolanos del día, en general, eran todos abúlicos, míseros abúlicos, llevaban en sí el germen de la propia destrucción y el valor y el espíritu de sacrificio, lo único que les restaba, les abandonaban porque el abúlico es incapaz de perseverancia" (26).

La incoherencia o la contradicción del pensamiento de Urbaneja no son inseparables de su situación personal. Fue propietario de un terreno de Caracas, doctor en derecho, lector infatigable y cofundador de la revista Cosmópolis, nunca ocupó un cargo público y compartió su existencia entre la literatura y la agricultura. Él se proyecta en Gonzalo que, en la segunda parte de la novela, expresa largas meditaciones. Pertenece el autor a la generación de intelectuales de principios del siglo XX que deseaban una era de tranquilidad. Este deseo compromete a Urbaneja a favor del gobierno, y de alguna forma, a pesar de la ambigüedad de la obra, se podría decir que hace un panegírico de los caudillos, que en ocasiones consiguen un periodo de paz, a pesar de que su poder implique una tiranización social.

El autor encuadrado dentro del modernismo consigue describir la naturaleza, y concretamente en el capítulo V de esta novela las miradas sobre el valle de Caracas están impregnadas de la estética modernista. Pero se desprende de la estética de su generación avanzando hacia un realismo naturalista a lo Zola. Intenta ser fiel al modelo

y describe el paisaje y la vida venezolana con sinceridad (27).

En 1917 se publica en México una novela de Mariano Azuela titulada Los Caciques (28). México desde 1876 sufre la dictadura de Porfirio Díaz, que se caracteriza por la formación de grandes dominios rurales, por el abandono de recursos nacionales a los consorcios extranjeros y por la represión policial y militar. En 1905 empiezan los primeros síntomas contra la dictadura: los obreros de textil de Río Blanco van a la huelga. En 1909 Madero presenta la candidatura contra Díaz en las elecciones presidenciales, éste encarcela a Madero, para evitar el fracaso electoral.

Madero, tras publicar el plan de San Luis de Potosí (octubre de 1910), llama al levantamiento militar. Díaz renuncia al poder y parte al exilio. Pero Madero, poco realista, no logra aplicar las reformas sociales que había prometido. Se empieza a desarrollar la propaganda agrarista de Zapata, quien promete a los trabajadores tierras donde podrían vivir. Madero no consigue controlar la situación, sus partidarios se dividen y en 1913 el general Huerta traiciona a Madero y lo asesina. El triunfo de la dictadura de Huerta desencadena otro levantamiento popular que dirigen Carranza en el norte y Zapata en el sur.

La acción de Los Caciques se encuadra durante el período final del gobierno de Madero y del golpe de estado de Huerta. Más allá de las intrigas de la novela, -de la historia de Don Juan Viñas, de la historia de un pueblo con su vida cotidiana, sus fiestas, su

vida política, sus elecciones y el consecuente golpe de estado—, Mariano Azuela ha intentado reflejar una parte de la sociedad mexicana dominada por unos caciques en los pueblos del interior. Una sociedad dividida en "caciques" y el resto que se niega al sometimiento. Encontramos por un lado a los caciques, los hermanos del Llano, y sus cómplices, Lara Rojas, el secretario, el Puerco, e incluso, la policía; por otro, las víctimas, el pueblo y sus defensores, Timoteo, Rodríguez, etc. Los primeros se reúnen en el Gran Partido Nacional, los segundos, en el Club del 20 de noviembre de 1910. El enfrentamiento de estas dos fuerzas opuestas comporta el núcleo central de la narración.

Hay que señalar que "los caciques" presentados por el narrador son autoridades locales que ejercen un poder ilimitado pero que se reduce a un pueblo. El rechazo del pueblo hacia los caciques es evidente, desean su muerte y los definen como bandidos, ladrones y asesinos. A pesar de esta limitación de poder, se perfila lo dictatorial del mismo, por lo que se incluye en este apartado.

Hay que insistir en el valor de esta novela como testimonio de una realidad social, ya que está delimitada en el espacio y en el tiempo, a pesar de que es un testimonio subjetivo. Mariano Azuela con esta novela rompe una lanza en la defensa del pueblo, lo que justifica el apasionamiento de esta narración literaria que denuncia el poder caciquil bajo el que sufre un pueblo y contra el que lucha (29).

Si Los Caciques de Azuela testimonia el sometimiento de una sociedad limitada por un poder ilimitado, La mitra en la mano (1923) de Rufino Blanco Fombona (30) es la denuncia de la degradación

de la sociedad venezolana en la época dictatorial de Juan Vicente Gómez, que aparece en la obra con el nombre de Juan Siniestro, y a cuyo gobierno denomina "el gomezalato".

La acción narrativa situada en Orotinta, ciudad pequeña, se desarrolla alrededor de la vida de una joven propietaria, Marta, que será el foco de las murmuraciones de toda la ciudad por sus continuos líos amorosos, colmando el vaso al convertirse en la amante del cura de la ciudad, que en un primer momento sólo pretendía conseguir dinero de la viuda.

Blanco Fombona continúa con la línea de sus obras anteriores como El hombre de hierro (1907) y El hombre de oro (1914). La sátira moral esencial en la obra se completa con claras referencias al poder político. La bajeza, la falta de talento o de energía que engendran gobiernos lamentables no son causas exclusivas, es el sistema dictatorial de Gómez el causante de la degradación social del país. El egoísmo, la violencia, el gusto por el dinero y el apetito sexual son las características más sobresalientes de la tiranía de Gómez. El cura, Blandín, es el personaje que encarna esas "cualidades" sociales; la tiranía deprava todo, la Iglesia tampoco escapa de su hechizo:

"El obispo sabe que en aquella República no valen Papas ni Roma, sino que el mandón titulado Presidente, dispone a su guisa de lo eclesiástico como de lo judicial, lo soldadesco, lo civil. Sabe que allí el Nuncio se convierte a menudo -y no por exclusivo amor de Dios- en un sirviente vestido de morado, del mandarín de turno. Sabe que en aquella barbaro-

cracia el barbarócrata es el Estado (...). Sabe más: que la Sagrada Familia representa, junto con sus esbirros, sus sicarios y sus apologistas de la prensa, la opinión pública, que está amordazada y la conciencia nacional, que parece muerta" (31).

En este engranaje degradado por la dictadura de Gómez nadie es absuelto. El autor, intransigente con este tipo de sociedad, no perdona ni a Marta, único personaje del mundo narrativo que se caracteriza por su capacidad de amar y que termina siendo víctima de la corrupción social que le rodea.

Blanco Fombona pone la belleza y el encanto al servicio de la emoción dramática. Es el procedimiento preferido por el autor. La construcción de toda la trama novelesca tiene el fin de la destrucción, que ejemplificamos con la actuación de Blandín al recibir la promesa del obispado de Orotinta:

"Cuando Federico leyó aquella epístola se puso muy nervioso: dio brincos, habló solo, se revolcó en la cama, recorrió el aposento a zancadas. Poco apoco fue tranquilizándose. Se detuvo frente a la luna del armario, asumió actitudes estatuarias, rituales, echó unas cuantas bendiciones a multitudes invisibles, arrodilladas a sus pies. Por último, se acodó en la ventana, sobre la copa del naranjo, frente al crepúsculo de amaranto, y exclamó:
-¡Dios mío, Dios mío. Ya tengo la mitra en la mano!" (32).

El autor escribe defendiendo una ideología, pone en riesgo el valor literario de la obra al desembocar en una diatriba. Además, la carga anticlerical puede atraer la atención del lector y hacerle olvidar las implicaciones políticas desencadenadoras de la degradación de la sociedad venezolana de la etapa gomecista.

La sociedad viciada que nos presenta Blanco Fombona se completa con la represión manifiesta de cualquier sistema dictatorial expuesta en otra novela posterior del mismo autor. La Bella y la Fiera (1931) (33) es la continuación de la intriga de La mitra en la mano, llegando a ser Griselda, la hija de Marta, la amante del dictador, símbolo de la represión de toda la sociedad degradada por su poder:

"Habían hablado mucho, habían sonreído. Habían sido felices un momento. Pero, como siempre y donde quiera, en aquella sociedad, perseguida, acorralada, no se separaban sin sentir un secreto malestar de desconfianza, de inseguridad" (34).

Pero, esta novela abre la esperanza de que las torturas, la prisión y la represión de la dictadura terminen al surgir en la juventud el espíritu revolucionario:

"De un momento a otro debe estallar un poderoso movimiento revolucionario en todo el país. Será el fin de la dictadura y del dictador. En víspera de semejantes acontecimientos ¿iban a huir como dos liebres?. Era la ocasión de esperar y tener paciencia" (35).

El autor aprovecha esta narración, reflejo de la represión del tirano, para expresar su ideología "antiyanqui" al hacer reflexionar a sus personajes sobre el tipo de gobierno que desearían tener si se llegasen a liberar de Gómez:

"No, por Dios. No quisiera jamás para mi país ni gobierno ni ideales como los del yanqui. El mundo moderno no conoce otra sociedad en que con más libertad aparente, exista menos libertad efectiva" (36).

La exaltación creciente del autor contra Gómez no sólo corresponde al odio que personalmente le tiene, sino a la realidad de Venezuela que desde 1920 vivió intensamente las consecuencias de este dictador; por ello sus obras se pueden considerar el testimonio de la realidad gomecista.

Si las novelas reseñadas hasta el momento son el testimonio de una dictadura concreta ubicada dentro de unas fronteras geográficas que dividen el continente americano, Suetonio Pimienta (1924) obra escrita por Tristán Maroff (37) engloba a América Latina en un todo al crear una República imaginaria que puede responder a los distintos países que lo forman.

El autor desarrolla un tema simple y sin pretensiones en la novela. Señala aspectos de la diplomacia latinoamericana en París, dedicada a una vida artificial de fiestas galantes donde abundan el dinero, el champán y las mujeres; todo esto observado por un diplomático

recién llegado a la ciudad. Satiriza el ambiente social que crea la clase diplomática repleta de vicios, hipocresía y bajeza.

Maroff presenta al protagonista, Suetonio Pimienta, como prototipo de esta clase, que partiendo de cero consigue llegar a las cimas más altas por medio de maniobras oscuras. Personaje excesivamente ambicioso, su único interés es conseguir sus fines sin respetar ni principios, ni reglas morales; el dinero y el poder son sus debilidades.

La utilización que el autor hace de la novela es evidente; su finalidad es expresar su ideología revolucionaria que desarrolló en su ensayo "la Justicia del Inca", dando paso al socialismo con la fórmula "Tierras al Indio y minas al Estado". El autor se integra en la acción literaria poniendo en boca de un idealista, expulsado de su país (América) por revolucionario, la actitud del pueblo latinoamericano en su recorrido histórico:

"Viven envueltos en un torbellino de revoluciones imbéciles, siguiendo al caudillo bárbaro, cuando a la puerta tienen la Naturaleza pródiga, que es la vida (...) Lo que falta allí es la limpia, el balance de cuentas de un siglo absurdo de republicanismo; lo que falta es la Gran Revolución" (38).

Al describir la política de la República de Zanahoria (país que simboliza Bolivia y América en general) evoca el caudillismo que caracteriza la historia del continente:

"Los caudillos que dirigían el país apenas entendían de triquiñuelas y lanzaban discursos pomposos que eran aplaudidos por funcionarios (...). En Zanahoria, como en el resto del nuevo continente, sólo había generales de todo matiz y género, doctores multicolores, que devoraban con la palabra al adversario y un pueblo ingenuo que corría en busca de una libertad gaseosa" (39).

La situación descrita en la novela es el reflejo de la realidad latinoamericana: revolución, dictadores, estados de sitio, complots y contra-revoluciones se suceden. Y es el pueblo el que muere por la libertad que los caudillos prometen pero que nunca dan:

"¡Pobres de nuestros obreros!...Corren al motín, como leones, a dejarse matar inútilmente y sin provecho para nadie" (40).

Cuando aborda el tema del caudillismo en la narración la presencia del autor se hace patente, sobre todo al mencionar los puntos ideológicos y políticos que él defendió personalmente como la lucha de clases, la oposición al imperialismo yanqui, la Gran Revolución.

La acentuada tendencia política y social de la obra podría aventurarnos a definirla como panfleto, pero su valor literario radica en la sátira feroz de la clase diplomática que cae en la total putrefacción. La imaginaria República de Zanahoria es el testimonio de la trayectoria histórica del hemisferio latinoamericano que, desde su incompleta Independencia, siguió encadenado al caos y a la represión, siempre presa del poder de un hombre -llámese cacique, caudillo o

dictador- que no sacia la ambición aterradora del poder.

La República imaginada por Maroff se puede relacionar con el país americano que imagina Valle-Inclán al situar la acción de su novela Tirano Banderas, publicada en 1926, en Santa Fe de Tierra Firme, país que simboliza a todo el hemisferio latinoamericano. La importancia de esta novela la subrayaremos más adelante ya que, podemos anticipar, crea por primera vez un nuevo tipo de figura literaria: el dictador.

Entre las reflexiones novelísticas sobre las distintas manifestaciones del poder, tienen especial interés, en la primera mitad de nuestro siglo, las que giran en torno a la revolución mexicana (1910-1917). Estas novelas tratan de expresar la rebelión ante la opresión, lo que supone una toma de conciencia individual y colectiva. Cobra protagonismo el inconformismo social. La sociedad reprimida empieza a levantar la voz en defensa de los derechos que todo individuo debe hacer respetar, fundamentalmente, la libertad. En esta línea se desarrollan las novelas de varios autores mexicanos. Azuela, ya lo hemos reseñado, en Los Caciques se anticipa a describirnos la jerarquización de la sociedad mexicana y en Los de abajo (1916) expone, con realismo exacerbado, la historia de un campesino revolucionario, cuya muerte simboliza el fracaso de la revolución, ya que todo se supedita, incluso la colectividad, a los intereses personales sacrificando el destino colectivo de un pueblo.

Tras la visión pesimista de Azuela, nos encontramos años más tarde con las novelas de Bruno Traven situadas, según señala Luis

Suárez en la introducción a las obras escogidas," en los años, meses y días previos a la revolución mexicana" (41). En la mayoría de sus obras, entre ellas citamos La Rosa Blanca (1928) y Hacia el imperio de la caoba (1929-37), destaca la brutalidad y el pesimismo de una sociedad reprimida. Sin embargo en El General (1929-37) encontramos cierto optimismo en la conciencia popular. Es una novela que narra la situación social de los indios de las monterías. El triunfo de los hacendados siempre había sido aceptado junto con el fracaso indígena. Esta jerarquización social con vencedores y vencidos era algo incuestionable:

"Ellos no discutían con espíritu crítico, simplemente tomaban las cosas como eran y los juzgaban como un inmutable decreto del destino, inalterable ante todo esfuerzo humano (...)
El patrón era el patrón, y el peón era el peón" (42).

La tremenda jerarquización y la anulación del individuo había sido fomentada por la dictadura de Porfirio Díaz, que consideraba a los hombres como cosas, lo que tendría en un futuro claras repercusiones:

"La edad dorada de la dictadura había sido capaz de lograr un aumento de productividad nunca antes soñado. Pero al hacer esto, había olvidado por completo al ser humano, al individuo; también había olvidado que las cosas pueden ser transformadas en productos vendibles, con una sola excepción: el cerebro y el alma del hombre" (43).

En esta obra el conformismo social se rompe con la irrupción de un caudillo revolucionario, que ayuda a despertar a las masas y a tomar conciencia a los indios de su identidad:

"Primero tímida, medrosamente, con incertidumbre, pero muy pronto con vigor y energía, se resolvieron por fin a desatar una rebelión" (44).

La rebelión comienza con el asesinato de los propietarios de las monterías. El general levanta a las masas con la ayuda de unos cuantos leñadores y dirige a los esclavos pobres hacia un pueblo situado en una colina, sacándolos de la degradación de las selvas húmedas. Esta masa se movía por el deseo de "la tierra y la libertad" que tan lejana les quedaba:

"Cada uno llevaba dentro de sí su personal idea de lo que significaban los conceptos de tierra y libertad. Para cada cual, tierra y libertad expresaban algo distinto, de acuerdo con sus anhelos, preocupaciones, circunstancias y esperanzas" (45).

Esa libertad diversificada se unía en la esperanza común de destruir a aquellos que les impedían ser libres, desde el hacendado hasta el caudillo:

"Por lo tanto, la primera tarea era combatir a los hacendados dominarlos, arrollarlos y destruirlos totalmente. La siguiente

tarea era destruir a todos aquellos que impedían o podían impedir la realización de su ideal de tierra y libertad" (46).

Se puede decir que esta obra es la adaptación de la vida de Emiliano Zapata, incluyendo el eslogan "Tierra y Libertad". La comunidad agrícola que el General y sus partidarios fundan, Solipaz, al final de la novela es una utopía anarquista. Utopía, porque la realidad mexicana de aquella época está rodeada del caos que una dictadura deja y la debilidad humana por el poder. De todas formas la destrucción del sistema de los caciques se hará realidad y el autor refleja la esperanza futura de que en México puedan nacer comunidades semejantes a la de Solipaz. A pesar de la utopía que comporta la obra, Traven consigue introducir esa conciencia social en sus personajes que tan dormida estaba en Hispanoamérica y que es el motivo por el que surge la Revolución Mexicana.

La utopía de Traven no se cumplirá, ya que la revolución se convierte en una disputa por el poder. La falta de precursores ideológicos y sus escasos vínculos con una ideología universal caracterizan esta Revolución y constituyen la causa de gran parte de los conflictos posteriores. Sus representantes populares Zapata (en el Sur) y Villa (en el Norte) no tienen fuerza para integrar en un plan orgánico sus verdades que son más sentidas que pensadas. De ahí surge la victoria del carrancismo, al que se alían los obreros (1915), y que tiende a superar las limitaciones de sus enemigos y a negar la espontaneidad popular, lo que supone la restauración del cesarismo. Carranza, adorado

como primer jefe por sus partidarios, profetiza el culto a la personalidad. Esa idolatría política la continúan Obregón y Calles. Precisamente el culto a la personalidad lo denuncia Martín Luis Guzmán en su novela El águila y la serpiente (1928) presentando la política del Primer Jefe (véase Carranza) como la causante de las escisiones de la Revolución que daría lugar a la lucha por el poder entre los distintos candidatos. El mismo autor en su obra La sombra del caudillo (1929) (47) denuncia las maquinaciones políticas durante los gobiernos de Obregón y Calles. Toma para su narración los acontecimientos históricos de 1927. El término del mandato de Calles se aproximaba, éste apoyaba la candidatura de Obregón que se enfrentaba a otro candidato que gozaba de gran popularidad, el general Arnulfo R. Gómez. El sistema de conseguir Calles sus objetivos era la utilización del soborno y la violencia. Esta circunstancia histórica la relata Martín Luis Guzmán que hace de su obra una protesta auténtica y desacredita el entramado político que sólo significa una lucha por el poder.

El protagonista de la novela Ignacio Aguirre, ministro de guerra, presenta, a pesar suyo, la candidatura a las elecciones presidenciales que se opone al presidente que apoya al general Hilario Jiménez. Este acto de insumisión lo pagará Ignacio Aguirre con su muerte.

El autor durante la obra expresa su crítica al presidente que juega con su poder para conseguir sus pretensiones y crea un gobierno despótico, a pesar de que en teoría siga la línea revolucionaria. Un gobierno que asesina para obtener sus fines, como lo define Martín Luis Guzmán por medio de Ignacio Aguirre un momento antes de su ejecución:

"Un suceso imprevisto, que ~~aca~~ ocurrió antes de que los soldados tomaran las posiciones indicadas, vino a torcer el proceso de aquella ejecución. Oyendo las órdenes que Segura daba, Aguirre, que ya no podía contenerse, le dijo:

-Asesinos son Leyva y usted, pero asesinos que no saben ni su oficio" (48).

La manipulación de la noticia de la muerte de Aguirre y sus partidarios es absoluta. Pero el engranaje del poder es difícil romperlo, y sus aberraciones continúan existiendo en esa etapa decadente de la Revolución Mexicana:

"Pero este laconismo de los periódicos no hacía, en realidad, sino acoger, callándolos, la sorpresa y la consternación públicas. La ciudad vivía como siempre, pero sólo en apariencia. Llevaba por dentro la vergüenza y el dolor" (49).

Un pueblo que sigue siendo impotente, que no puede luchar contra el egoísmo de unos pocos y que con su revolución sin ideas vivió una fiesta sangrienta. La Revolución Mexicana para Octavio Paz es "... la otra cara de México, (...) el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es rapto y tiroteo" (50). Podríamos decir que la contradicción entre el triunfo y el fracaso, fue la corrupción de esas palabras de Zapata "Tierra y Libertad", que sólo seguían teniendo unos pocos cegados por el egoísmo personal y el fantasma del poder.

La historia de la Independencia hispanoamericana significa ruptura y búsqueda. La noción de patria y de ser nacional implica ruptura con la tradición y búsqueda de una nueva forma que contenga las particularidades de estos ^{países} y que abra una posibilidad de cambio hacia el futuro. Por ello la mayoría de los escritores utilizan sus obras para hablar de la realidad que conocen, ya que son individuos identificados con esa realidad y conscientes de que el presente americano tiene un camino abierto hacia un futuro amplio. La búsqueda de esa forma nueva no es fácil porque tienen que sobrepasar barreras difícilmente franqueables. Ya en el siglo XIX Sarmiento lanzó la tesis de "civilización y barbarie" como postulados antagónicos pero existentes en el hemisferio americano. De nuevo encontramos estos postulados en la novela de Rómulo Gallegos Doña Bárbara (1929) (51) que, aunque describe la realidad venezolana, se puede extender a la de toda América Latina. El autor observa la sociedad venezolana dominada por la barbarie y anhela una sociedad civilizada. La violencia engendradora del déspota es rechazada como solución al atraso y al egoísmo, y propone una empresa civilizadora que haga factible una sociedad justa; Gallegos exalta la ley, ya que para él la civilización traería el respeto a la misma, ya que en la Venezuela de las primeras décadas del siglo XX seguía sin imponerse; los hacendados luchaban entre ellos para conseguir más riqueza y poder (52). Doña Bárbara es una historia de latifundios. La codicia y el poder es lo que mueve a Doña Bárbara, que simboliza la barbarie engendrada por la naturaleza fiera:

"asesorada por las extraordinarias habilidades de litigante de Apolinar, comenzó a meterles pleito a los vecinos, obteniendo de la venalidad de los jueces lo que la justicia no pudiera reconocerle" (53).

La tesis del autor es que la "barbarie" debe ser vencida por la "civilización", por ello Santos Luzardo debe vencer a Doña Bárbara.

La "barbarie", causante de la destrucción de la voluntad del hombre venezolano (véase Lorenzo Barquero), tiene otra consecuencia importante: la penetración del imperialismo (véase Mister Danger). Santos Luzardo, símbolo de la "civilización", derrota al imperialismo que representa Mister Danger, que pretende poseer a Marisela, símbolo de la nueva patria:

"Y mientras Mister Danger celebraba su brutalidad con estentóreas carcajadas, y Marisela refunfuñaba enojada, Santos se dio cuenta del peligro que corría la muchacha bajo la protección de aquel hombre sin piedad y experimentó una vez más la profunda animadversión que le inspiraba.

-Ya es demasiado -exclamó sin poder contenerse-. Le emborracha usted al padre, la despoja de su patrimonio y por añadidura no tiene usted delicadeza para tratarla. Mister Danger cortó en seco sus carcajadas, se le obscurecieron los ojos azules y la sangre huyó de su rostro. Sin embargo, no se le alteró la voz al replicar:

-¡Malo! ¡Malo! Usted quiere ponerse enemigo mío y yo puedo prohibirle a usted que pise esta tierra donde está parado. Yo tengo derecho para prohibírselo.

-Y yo conozco la historia de los derechos de usted -replicó Santos con fogosa decisión.

El yanqui meditó un momento. Luego, desentendiéndose de

Santos, sacó su cachimba, (...) y mientras la chupaba, (...),
repuso:

-Usted no conoce nada, hombre. Usted ni siquiera conoce
sus derechos" (54).

Esta novela, clasificada como regionalista por la crítica, explica la situación social de Venezuela bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez. El autor relata una realidad social -el cacicazgo- como producto de una historia que fue para unos cuantos la panacea de su ambición, y que aprovecharon convirtiendo al país en un campo de batalla con la pretensión de alcanzar el poder. El proceso de este movimiento lo resume acertadamente Salvador de la Plaza: "El que ese reducido número de propietarios hubiese continuado, en el nuevo Estado, acaparando la tierra e incluso fortaleciendo su dominio (...), determinó que se convirtieran en caciques o caudillos -especies de señores feudales-, que en sus respectivas regiones detentaban el poder económico y político y que en las luchas entre ellos por conservar la hegemonía local o conquistar el poder nacional arrastran tras sí a los medianeros, aparceros y peones agrícolas arraigados en sus tierras, guerras civiles de las que fue escenario el país hasta entrado el presente siglo" (55).

Gallegos en Doña Bárbara expone la realidad del poder regional del cacique, que está tan degradado como el del dictador, y bajo el que suspiran los hombres que están sometidos. El autor ve en "la civilización" la solución de estos problemas sociales, es el encuentro de una doctrina universal que supondría la ruptura con "la barbarie", causante del atraso y estancamiento de todo un hemisferio (56).

La búsqueda de una ontología americana deriva hacia lo europeo, que es la clave para que América forme parte de la historia universal. Hacia 1930 los cambios de la nueva novelística repercuten en Hispanoamérica. Los escritores siguen en sus obras los modelos de la narrativa europea. Francia con Proust, Gide aporta a la narrativa Hispanoamericana la evocación del tiempo psicológico, el ímpetu de la imaginación y de la política; Alemania universalizó el expresionismo, que llegó a Hispanoamérica de todas partes; esta agitación artística tremendamente radical se sepultaba en ideas acerca del destino del hombre con todos sus matices, el más representativo es Kafka. Inglaterra toma primacía sobre Francia; D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Virginia Woolf y fundamentalmente James Joyce, el más avanzado en la técnica novelesca, son modelos para los escritores del continente que superan su vinculación con su regionalismo y absorben las técnicas narrativas y el contenido imaginativo de las literaturas de vanguardia. Escritores como Yáñez, Carpentier, Marechal, Mallea, Asturias aplican en sus obras alguno de los experimentos técnicos manteniendo los temas americanos, pero con una visión más abierta que la de los escritores anteriores y menos completa que los escritores de décadas posteriores (Rulfo, Cortázar, Sábato, Lezama Lima) en la experimentación técnica del uso del lenguaje que además tendrán la influencia de la novelística norteamericana (Faulkner, Hemingway). A pesar de esto los escritores de una y otra generación se mezclan. Los que surgen hacia 1930 se consideran los precursores de la nueva novelística y posteriormente (1950-1960) se integran con esos otros escritores que escriben y experimentan lo ya experimentado rompiendo, de esta forma, con la novela tradicional; además estos escritores exigen al lector su colaboración y complicidad.

Miguel Ángel Asturias es uno de los escritores que alcanza universalidad. Su novela El Señor Presidente (1946) lo consagra como escritor universal, no sólo porque adopta en su narración las técnicas de la novelística europea, sino porque se basa en esa fuerza ancestral que puede mover a una sociedad, o en este caso que paraliza a un pueblo, que lo domina. El mundo tiránico de Miguel Ángel Asturias supone una renovación, ya que contribuye a la configuración de la novelística del dictador. Por ello profundizaremos en esta obra llegado el momento.

El Gran Burundún-Burundá ha muerto (1952) (57) del colombiano Jorge Zalamea es nuestro foco de atención.

Colombia desde 1946 vive bajo regímenes represivos totalitarios. Con Ospina Pérez la nación inaugura el régimen falangista que dura hasta 1950. Con Laureano Gómez (1950-53) Colombia depende del imperialismo norteamericano y en el interior del país se respira represión. Los intelectuales liberales se exilian, entre ellos se encuentra Zalamea, que vive su exilio en Buenos Aires. Busca en la literatura la forma de manifestar su protesta política y hace testimonio de una situación política concreta que él condena.

El Gran Burundún-Burundá es el tirano por antonomasia. Caracteriza a este tirano con una combinación de rasgos de los distintos dictadores que han ido existiendo en la historia universal. Con respecto a esto Alfredo Iriarte señala: "Es fanático como Hitler, charlatán y megalómano como Mussolini; taimado y ladino como Franco, cruel como Trujillo; agorero y mojigato como García Moreno.(...)" (58).

La originalidad de la obra de Zalamea reside en la caracterización del mundo dictatorial. El gobierno del Gran Burundún-Burundá determina anular el lenguaje. El arma del tirano es la palabra demagógica, vacía de todo contenido, la utiliza para afianzar su fuerza, su poder. Pero su arma se vuelve contra él, ya que casualmente se transforma en un tartamudo; así pues, imposibilitado para hacer uso de la palabra por la que se impone y temeroso de que otros la utilizasen con sus mismos fines, decide prohibirla creando una sociedad muda. La palabra simboliza menosprecio y destrucción:

"Pero moderó el Gran Burundún-Burundá los ímpetus de su genio para refocilarse en una idea más sutil y que, en cierto grado, podría armonizar la reverencia que antes tuviera y el rencor que ahora sentía por la palabra. Y fue delegar en ella misma la tarea de menospreciarse y destruirse" (59).

La palabra que para todo gobierno despótico siempre supone peligro, en esta obra se la elimina convirtiendo al individuo en un animal. La represión llega a sus máximas consecuencias, la anulación del individuo es tremenda y absoluta.

El autor satiriza lo humano por medio de los animales. Los hombres se animalizan bajo un gobierno despótico. La tiranía promueve la bestialidad humana, ya que la crueldad, la represión, la imposibilidad de expresión desemboca en la automatización del hombre, incapacitado por la tiranía para ejercer su libertad. Zalamea presenta el mundo animal como antítesis del humano; los animales son más nobles que

los hombres que sustentan el poder del tirano.

La importancia que confiere el animal en esta obra se constata en el caballo de El Gran Burundún-Burundá, que en el cortejo que va a enterrar al caudillo, representa lo vivo; es el único que manifiesta su alegría ante la muerte del tirano con una sonrisa, que simboliza una esperanza de libertad en el futuro:

"En la negra concha del ataúd, bajo el gélido soplo de aquel definitivo crepúsculo, el gran papagayo de papel periódico (el tirano) parecía resollar asmático.

Entonces el caballo se irguió de nuevo sobre sus patas traseras, agitó alegremente las crines, mostró los anchos dientes en una muda sonrisa y echó a andar, por la avenida más larga y más ancha del mundo, hacia la ciudad abandonada por entre los carros, los camiones, los vagones, las carretas colmadas de cosas, de innúmeras cosas sin dueño.

¡No le cabía al caballo la risa en el cuerpo!" (60).

Zalamea al presentarnos mediante la ficción un gobierno basado en la extinción del lenguaje revela una de las características más importantes del despotismo. La libertad de expresión es uno de los peligros que más temen los tiranos, de ahí que cualquier gobierno represor utilice la censura. Se puede decir que, ahora, los latinoamericanos manifiestan su rebelión con el objetivo de poder llegar a realizarse "como libertad en la expresión" (61) puesto que, como afirma Alfredo Iriarte, "el lenguaje es el más noble quehacer del hombre" (62). Antes,

su rebelión se enfocaba contra las bases de la dependencia, aunque una vez independientes surgieron nuevos poderes que los mantuvieron encadenados.

El encadenamiento al que están sometidos estos países se refleja en el mundo novelístico. El escritor peruano Vegas Seminario nos expone en El Honorable Ponciano (1957) (63) la situación del Perú que, siendo independiente, se encontraba continuamente oscilando entre el poder militar y el poder civil. Perú ha conseguido una trayectoria dependiente de la clase burguesa, que utiliza el poder para sus propios fines e intereses. Ha sido víctima de continuos enfrentamientos políticos imposibles de detener y causantes del estancamiento del pueblo.

El protagonista de la novela, Saturnino Ponciano, se caracteriza por su ambición. Personaje ambiguo, conspirador y traidor al mismo tiempo. Su único móvil es la ambición, lo que le hace ensalzar siempre al que manda. Quizá el autor pretenda justificar a este personaje presentándolo como producto de la turbulencia política que existe en Perú desde su independencia. Se suceden continuos cambios de poder cada cierto tiempo y al presidente derrocado, sea el que sea, siempre se le denomina tirano:

"Eran los mismos -gritos- que se repiten cada cierto tiempo en casi todos los pueblos de la América Latina; ¡Viva la Libertad! ¡Viva el nuevo gobierno! ¡Mueran los tiranos!" (64).

Quizá ese desequilibrio institucional que desembocó en el caudillismo provoca en Ponciano un escepticismo exagerado en el deseo de libertad que el pueblo reclama. Pero es el periodista idealista, Claudio Venegas, el que manifiesta una opinión acertada sobre el origen del vaivén político, engranaje de los intereses de unos cuantos:

"Desde los albores de la República, el caudillismo político nos mantiene en lamentable estancamiento. Las energías populares, contenidas hasta ahora por la violencia y la intemperancia de los tiranos, no encuentran cauce abierto para cumplir su destino histórico, como verdaderos propulsores de la grandeza del país " (65).

La ambición por el poder es la característica primordial tanto de los militares como de los civilistas. La ambigüedad de la obra no permite precisar a qué partido defiende. Creemos que expone el caudillismo como tragedia americana por su constante presencia y como producto de la inmadurez democrática basada en la exaltación de las pasiones que, como señala Vegas Seminario, caracteriza al latinoamericano:

"Aunque estamos siempre sobre un volcán, vivimos tranquilos. Bella paradoja; ¿No es cierto? Este es el perenne drama de nuestro país " (66).

Lo significativo de esta obra es la reflexión presentada acerca del vaivén político latinoamericano. La primacía del

poder desencadena un caudillaje casi siempre despótico, junto a la ambición humana por conseguir un estatus social elevado que degrada al hombre y lo animaliza como señalaba Jorge de Zalamea en la obra anteriormente expuesta. La codicia del poder deshumaniza al hombre.

La degradación social es el tema central de la novela del chileno Enrique Lafourcade titulada La Fiesta del Rey Acab (1959) (67). El autor parte de ciertos elementos históricos que corresponden a la época del gobierno de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana para reflejar la degradación social que produjo su dictadura y el régimen de terror que establecen las tiranías latinoamericanas en general.

La alusión que se hace a Rafael Leónidas Trujillo nos lleva a recuperar su trayectoria histórica. La República Dominicana sufrió la intervención de los E.E.U.U. durante ocho años (1916-1924), facilitada por la inestabilidad del país en el que tuvieron lugar sucesivos golpes de estado. Los E.E.U.U. realizan una política de modernización y rentabilizan la economía. Crean una milicia, "La Guardia Nacional", que dirige Rafael Leónidas Trujillo. Así pues, bajo las órdenes del invasor desde 1916 asciende rápidamente y en 1930 asume el poder. Se convierte en Jefe político, militar y económico del país. Se caracteriza por su megalomanía y su nepotismo. Se mantiene en el poder más de treinta años gracias a la represión, el soborno, la extorsión, la parodia constitucional, la supresión de libertades políticas, la eliminación física de los oponentes, rasgos que definen su despotismo. El terror y la degradación de la sociedad que él gobierna se reflejan en la

novela de Enrique Lafourcade. A pesar de que la ficción rompa con la historia de este tirano, muchos rasgos de su dictadura son la base que sostiene la narración.

La historia de la novela sucede en un tiempo de veinticuatro horas. Es el día del cumpleaños del Dispensador César Alejandro Carrillo Acab. La corrupción de los hombres de confianza del dictador está constantemente presente en la obra. Hombres que desean el poder del dictador y que, a pesar de estar a su lado, son sus enemigos. Tampoco cuenta con su familia. Su mujer le traiciona también, le engaña a menudo con otros hombres. Su hijo mayor está loco. La hija, exclusivamente interesada en sus amoríos, ignora al padre. Sólo cuenta con su hijo menor, aún inconsciente del poder del padre. Es el único con el que puede hablar, quizá con él se siente menos solo. Su poder no le sirve para solucionar el posible problema de soledad. Ese gran poder que él utiliza para obtener sus deseos, muchas veces, absurdos:

"El Dispensador era así, se le ocurría un capricho y se salía con la suya aunque el mundo se viniera abajo " (68).

El autor presenta la represión y la crueldad de este gobierno; los enemigos del dictador sufren una angustiosa tortura en las prisiones construidas para anular al individuo por el tormento psicológico:

"(...) los primeros días Antenor no probó una miga. Luego, el hambre lo obligó. Ahora, el tiempo pasaba sin que él pudiera medirlo. Ya no sabía cuánto (...). Ya no distinguía, en esa

obscuridad terrible, no las horas, sino los días (...) ¿Cuánto era un día, antes, en el tiempo de la libertad? Esa obscuridad era semejante al tiempo de los sueños, al tiempo de la vida eterna. Esa obscuridad que se rompía levemente cuando el carcelero levantaba la lápida (...) " (69).

La oposición al régimen aparece en la narración representada por un grupo de estudiantes, dirigidos por Cosme San Martín. Se reúnen, determinan su programa político y elaboran el plan de eliminar al dictador. De alguna forma, el dirigente estudiantil podría llegar a ser un futuro dictador más, ya que el individualismo que le caracteriza se puede transformar en codicia y ambición de poder:

"Una nueva era empezaría en la isla, y Cosme sería, el director, el hombre de voluntad insobornable. El se sentía históricamente destinado a salvar su patria " (70).

Así pues, el dictador, el todopoderoso, se mueve en un entorno donde la corrupción predomina, el engranaje que él ha utilizado para mantener su poder se le vuelve en contra, su propio juego le traiciona:

"Somos todos enemigos, (...). Todos estamos dispuestos a traicionarnos por una simple monedita de oro (...) " (71).

La degradación del gobierno y de la sociedad se resumen en estas líneas:

"¡Qué día! Nunca tuvo un cumpleaños como éste. Desfiles, banquetes, ejecuciones, juegos y furias, escenas de cólera y de muerte, traición en el palacio, traición de Jessie, de Delfina, de Von Kelsen, de Andrés, de Josafat, traición y angustia " (72).

Traición y angustia reinan en el mundo despótico, que se terminarán (en un principio) con la entrega de lirios que Rosita (muchacha que había sufrido las crueldades del dictador, toda su familia había sido asesinada) le dará con una bomba camuflada. Entrega que simboliza su muerte y que él interpreta como un gesto delicado que le emociona y que le hace sentirse humano, humanidad ficticia en un tirano:

"¡Lirios! Tomó el ramo y lo mantuvo apretado contra su pecho, junto a las condecoraciones de oro, rubíes, perlas, diamantes (...). Estaba emocionado. Oía un latido fuerte, un tictac persistente. Era su corazón. Su viejo corazón de monarca. Estaba contento. ¡Podía oír su corazón! ¡Aún latía! " (73).

La degradación, la falta de escrúpulos mantienen el engranaje despótico del Dispensador. Ser que se siente humano al oír el tictac de la bomba que identifica con el latido de su corazón, corazón que le destruirá, corazón mecánico antagónico del corazón humano. El final de esta novela pone de manifiesto la soledad del déspota. La entrega del ramo de lirios le enternece, es representativo de la colectividad, símbolo del odio, del deseo de su desaparición. Lafourcade consigue

el contraste entre la intención de la entrega de los lirios y la interpretación que de ella hace el Rey Acab, sediento de alguien ante su conquistada soledad.

Esta soterrada soledad del tirano no es una innovación dentro de la temática del dictador. Valle-Inclán introduce este elemento en Tirano Banderas y Miguel Ángel Asturias también lo integra en El Señor Presidente. Posteriormente Alejo Carpentier, García Márquez y Roa Bastos lo impondrán como motivo literario, la soledad será inseparable del tirano en las obras de estos autores. Por ello la dinámica de este elemento se estudiará con profundidad más adelante.

La revisión que hemos hecho de las novelas relacionadas con el poder personal desde distintos prismas manifiesta la postura crítica de los intelectuales ante su realidad, la de ellos, la de su sociedad, la de todo el hemisferio latinoamericano. Muchas de estas obras son el testimonio de las circunstancias sociales que mantenían a los distintos países de América Latina en la anulación. A la vez estas obras son la denuncia de esa anulación; es decir, se utiliza la obra literaria como arma de combate, manifiestan la realidad, ayudan a la reflexión, dan una visión de las sociedades sumergidas en el abismo de las dictaduras, perdidas y abandonadas en el laberinto de la soledad.

Las obras literarias nos introducen en la búsqueda de la comprensión de un pasado difícil, hoy todavía demasiado presente. La importancia de la vuelta al pasado la señala Rama: "Si no se comprende

(ese pasado), mal se puede avanzar en el adentramiento en (la) realidad, en sus auténticas condiciones y singularidades, lo que es indispensable para el proyecto de su transformación " (74). Por ello en los próximos capítulos nos adentraremos en las obras que presentan al dictador como arquetipo y como mito. La aproximación a la comprensión de la realidad en la que el dictador sufrirá un proceso mitificador, por su presencia constante en esa realidad histórica y porque la imaginación popular le achacará cualidades desproporcionadas y defectos insospechados, será el objetivo prioritario de este estudio. Así pues, la comprensión de la realidad unida a la comprensión de la imaginación desencadena la comprensión totalizadora del mundo novelístico. Con respecto a esto Moreno Durán clarifica: "La imaginación comprensiva es aquella capaz de captar una totalidad coherente en la que alternan los diferentes planos de la ficción y de la realidad (lo real-objetivo, lo real-imaginario) como expresión de ese mundo que luego va a ser recreado en la novela. Sólo así, a través de la comprensión, la imaginación hace posible la transformación del mundo mediante la palabra " (75). Por la palabra vamos a ser testigos de la trayectoria de los países de América Latina dirigidos desde la Independencia por una secuela de caudillos, caciques y dictadores. La palabra literaria, representativa de una realidad transformada por la ficción, por el acto creativo. Si profundizamos en la actuación de esos personajes podremos llegar a explicarnos la conducta de los dictadores reales y, como consecuencia, la realidad de las sociedades de aquel hemisferio quedará desvelada. La explicación del mundo narrativo, según Michel Butor, ilumina la comprensión de la realidad: "si quiero explicar una teoría cualquiera, psicológica, sociológica, moral u otra, frecuentemente me resulta

cómo servirme de un ejemplo inventado. Los personajes de la novela habrán de desempeñar maravillosamente ese papel; y esos personajes los reconoceré entre mis amigos y conocidos, me explicaré la conducta de éstos basándome en las aventuras de aquellos, etc " (76). Los escritores que han llevado a la narración al dictador, son personas que conocen la sociedad en una etapa dictatorial, por lo tanto este arquetipo creado será producto de la realidad experimentada. Estas obras tendrán un simbolismo porque contienen un conjunto de relaciones entre lo que estos novelistas describen y la realidad que ellos han vivido (77).

NOTAS.-

- (1).- Véase VICTORINO POLO GARCÍA, Voces de hispanoamérica, Murcia, Universidad de Murcia, 1982, p. 117.
- (2).- CARLOS RANGEL, Del buen salvaje al buen revolucionario, Barcelona, José Batllo Editor, 1976, p. 200.
- (3).- Ibidem, p. 201.
- (4).- CARLOS FUENTES, La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 12.
- (5).- FERNANDO ALEGRÍA, Literatura y Revolución, México, F.C.E., 1970, p. 43.
- (6).- Véase al respecto PAUL VERDEVOYE, Caudillos, caciques et dictateurs dans le roman hispano-américain, París, Editions hispaniques, 1978. El estudio más reciente que aporta también la clasificación por países es de JULIO CALVIÑO IGLESIAS, La novela del dictador en Hispanoamérica, Madrid, Edics. Cultura hispánica, 1985.
- (7).- El libro citado está editado en Madrid, Gredos, 1968.
- (8).- Ibidem, pp. 426-451.

- (9).- Ibidem, p. 427.
- (10).- Nosotros seguimos la edición publicada en Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- (11).- JOSE MARMOL, Amalia, loc. cit., p. 42.
- (12).- Ibidem, p. 82.
- (13).- Ibidem, p. 61.
- (14).- Ibidem, p. 471.
- (15).- Ibidem, p. 189.
- (16).- Ibidem, p. 188.
- (17).- Ibidem, p. 244.
- (18).- Véase lo que dice al respecto J. JOSE AMATE BLANCO, La literatura hispanoamericana anterior al Siglo XX, Cuadernos de Estudio, nº 33, Madrid, Edit. Cincel, 1981, p. 53.
- (19).- MERCEDES CABELLO DE CARBONERA, El Conspirador, Lima, Edit. La voce de italia, 1892.
- (20).- Ibidem, p. 102.

- (21).- Ibidem, p. 8.

- (22).- Véase ENRIQUE ANDERSON IMBERT, Historia de la literatura hispanoamericana, I, México, F.C.E., 1954, p. 322.

- (23).- LUIS MANUEL URBANEJA ACHELPOHL, En este país, Venezuela, Biblioteca popular venezolana, n° 38, 1950 (seguimos esta edición).

- (24).- Ibidem, p. 236.

- (25).- Ibidem, p. 212-213.

- (26).- Ibidem, p. 285.

- (27).- Véase ENRIQUE ANDERSON IMBERT, op. cit., pp. 450-451.

- (28).- MARIANO AZUELA, Los Caciques, México, Edit. de la Cia. Periodística Nacional, 1917.

- (29).- Véase el comentario que hace DANIELE COUVEINHES de Los Caciques en el estudio coordinado por PAUL VERDEVOYE, op. cit. sup., pp. 233-242.

- (30).- RUFINO BLANCO FOMBONA, La mitra en la mano, Madrid, Edit. América, 1927 (seguimos esta edición).

- (31).- Ibidem, p. 285.
- (32).- Ibidem, p. 358.
- (33).- RUFINO BLANCO FOMBONA, La bella y la fiera, Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A., 1931.
- (34).- Ibidem, p. 20.
- (35).- Ibidem, p. 80.
- (36).- Ibidem, p. 135.
- (37).- TRISTAN MAROFF, Suetonio Pimienta, Madrid, Librería de Alejandro Pueyo, 1926.
- (38).- Ibidem, pp. 162-163.
- (39).- Ibidem, p. 26.
- (40).- Ibidem, p. 220.
- (41).- BRUNO TRAVEN, Obras escogidas, vols. I-II, México, Aguilar, 1969. La introducción es de Luis Suárez, p. 48 (seguimos esta edición).
- (42).- BRUNO TRAVEN, El general, en Obras escogidas, loc. cit.,

p. 419.

(43).- Ibidem, p. 1033.

(44).- Ibidem, p. 894.

(45).- Ibidem, p. 896.

(46).- Ibidem, p. 906.

(47).- MARTÍN LUIS GUZMÁN, La sombra del caudillo, México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1969.

(48).- Ibidem, p. 247.

(49).- Ibidem, p. 256.

(50).- OCTAVIO PAZ, El laberinto de la soledad, Madrid, F.C.E., 1982, p. 134.

(51).- ROMULO GALLEGOS, Doña Bárbara, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969.

(52).- La ineficacia de las leyes la señala LAUREANO VALLENILLA LANZ de esta forma: "Cualquiera que con espíritu desprevenido lea la historia, se encuentra que aún después de asegurada la independencia, la preservación social no podía de ninguna

manera encomendarse a las leyes sino a los caudillos prestigiosos y más temibles, del modo como había sucedido en los campamentos", véase su obra Cesarismo Democrático, Caracas, Empresa el Cojo, 1919, p. 189.

- (53).- ROMULO GALLEGOS, Doña Bárbara, loc. cit., p. 29.
- (54).- Ibidem, p. 96. (Los subrayados son nuestros).
- (55).- Véase SALVADOR DE LA PLAZA, La formación de las clases sociales en Venezuela, Caracas, Ed. Cuadernos Rocinante, s. f., pp. 21-22.
- (56).- Léase la obra de DOMINGO F. SARMIENTO, Facundo. Civilización y barbarie, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- (57).- JORGE ZALAMEA, El gran Burundún-Burundá ha muerto, Cuba, Casa de las Américas, 1968.
- (58).- Véase el ensayo crítico de ALFREDO IRIARTE, en la op. cit. sup., p. 188.
- (59).- JORGE ZALAMEA, El gran Burundún-Burundá ha muerto, loc. cit., p. 35.
- (60).- Ibidem, p. 74 (El paréntesis y el subrayado son nuestros).

- (61).- RAFAEL-HUMBERTO MORENO DURAN, op. cit., p. 34.
- (62).- ALFREDO IRIARTE, op. cit., p. 189.
- (63).- F. VEGAS SEMINARIO, El Honorable Ponciano, Lima, J. Mejía Vaca y P.L. Villanueva Editores, 1957.
- (64).- Ibidem, p. 70.
- (65).- Ibidem, p. 45.
- (66).- Ibidem, p. 128.
- (67).- ENRIQUE LAFOURCADE, La fiesta del rey Acab, Chile, Edit. del Pacífico, 1959 (la edición que seguimos es la publicada en Caracas, Monte Ávila Editores, 1969).
- (68).- Ibidem, p. 169.
- (69).- Ibidem, p. 114.
- (70).- Ibidem, p. 111.
- (71).- Ibidem, p. 128.
- (72).- Ibidem, p. 258 (El subrayado es nuestro).

- (73).- ibidem, pp, 316-317.

- (74).- ANGEL RAMA, "Una remozada galería de dictadores", en Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976, p. 15.

- (75).- RAFAEL-HUMBERTO MORENO DURAN, op. cit., p. 20.

- (76).- MICHEL BUTOR, Sobre literatura I, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1967, p. 11.

- (77).- Señala MICHEL BUTOR: "Llamaré simbolismo de una novela al conjunto de las relaciones entre lo que nos describe y la realidad en que vivimos", en op. cit. sup., p. 11.

21

CAPITULO SEGUNDO

TIRANO BANDERAS

APROXIMACION A LA OBRA

La novela contemporánea hispanoamericana sobre el dictador se inicia con El señor presidente de Miguel Angel Asturias (1946), que reconoce algunos antecedentes europeos. Nostromo (1904) de Joseph Conrad, Le Dictateur (1926) de Francis de Miomandre, y Tirano Banderas (1926) de Valle-Inclán, son las más significativas. Aunque con frecuencia se prescinde de estas novelas al estudiar el tema -por la condición hispanoamericana de sus autores o por otras razones- (1), nos parece obligado detenernos en la del escritor español, que juzgamos el punto de partida del género en lengua castellana. Nuestra opinión, por otra parte, es compartida por la mayor parte de la crítica. La obra de Ramón Valle-Inclán inaugura para Conrado Zuluaga un tipo de novela "la del dictador hispanoamericano como personaje central, como protagonista" (2). Además existen en Tirano Banderas características que configuran en la narrativa hispanoamericana una genealogía literaria: la novela del dictador (3).

Valle-Inclán en esta obra sintetiza las peculiaridades del mundo hispanoamericano, no sólo desde la perspectiva ideológica, sino que también engloba la inmensa variedad de la lengua (4). Sin ir más lejos Miguel Angel Asturias aplicará a su dictador en El señor presidente una perspectiva paralela a la de Valle-Inclán. De esta forma consideramos a Tirano Banderas obra precursora de la narrativa ocupada específicamente en el tema del dictador.

Tirano Banderas nos presenta todo un conjunto social degradado. La degradación parte del personaje central Santos Banderas, cuyo único

móvil es la obsesión del poder, y continúa por todos aquellos aduladores que, protegidos por el tirano, buscan algún interés. La búsqueda de valores auténticos está representada por la oposición al régimen dictatorial, cuyo objetivo es terminar con esa fuerza demoniaca que domina por el terror a todos los individuos.

El universo literario nos presenta la gestación de una revolución que intenta acabar con la dictadura de Santos Banderas. No se puede exigir mayor ambición, mayor autenticidad que el deseo de vivir sin la presión del terror. Así pues, asistimos al desarrollo de unos acontecimientos que desencadenan las dos fuerzas predominantes del mundo narrativo: dictadura y revolución. La dictadura muestra la degradación de esa sociedad, que se caracteriza por una inercia existencial abrumadora. Y la revolución es el intento de ruptura, la búsqueda de algo, no se sabe qué, pero algo distinto y, supuestamente, mejor. Estos dos polos opuestos desencadenan, a grosso modo, los acontecimientos que tienen lugar en una República imaginaria denominada Santa Fe de Tierra Firme (5).

Partimos de estas dos fuerzas opuestas para descubrir el sentido global de la obra, puesto que, según Bourneuf, "una novela no es tan sólo un tema o una historia más o menos bien arropada, o unos episodios variamente ensamblados, sino (...) un universo distinto del mundo real en que vivimos cuyo sentido es preciso buscar a través de las formas que lo constituyen" (6). Centramos nuestra búsqueda en un primer plano que llamamos mundo tiránico, y como reacción a éste, en un segundo plano situamos el mundo revolucionario.

1.- MUNDO TIRANICO

1.1.- ACTITUD POLITICA DE SANTOS BANDERAS.

Creemos necesario centrarnos en la figura de Santos Banderas, ya que siguiendo sus pasos iremos descubriendo su ideología e indagaremos en su actitud como gobernante de Santa Fe de Tierra Firme, síntesis lingüística de toda Hispanoamérica.

Basamos fundamentalmente nuestro análisis literario en el método estructuralista, puesto que Valle-Inclán creó esta obra con una estructura perfectamente matemática. Para ello seguimos el estudio realizado por Oldřic Bělič que desarrolla coherentemente la base estructural de la obra.

La novela, según el mencionado crítico, "está dividida en unidades narrativas (libros, partes), según el principio de los números mágicos estas unidades están dispuestas u organizadas en un juego de simetrías; y estas simetrías son simetrías de contrastes. Así pues, si cada uno de los tres principios tiene su estructura propia, las tres juntas integran una estructura, un orden superior; un orden de conjunto" (7). Como estos principios estructurales no sólo responden a la composición formal sino que el contenido de la narración está implícito en ellos, seguimos el desarrollo del principio de la simetría para obtener nuestro objetivo: conocer al protagonista, seguir su línea política y entresacar algunos rasgos personales.

Valle-Inclán nos presenta a Santos Banderas como un ser inalcan-

zable, casi un dios, pero descrito de forma tan grotesca que responde al concepto de una divinidad con rasgos y actuaciones de un demonio. El mundo que dirige y domina se puede definir como "un cielo al revés"(8). Los procedimientos que utiliza para mantenerse en el cielo con todo su poder son los fusilamientos, las torturas y el terror. Un demonio que extiende el mal y comete atrocidades por la ambición del poder, siempre justificadas como medio para mantener el orden.

A lo largo del proceso narrativo el tirano no está presente mucho más que el resto de los personajes. Pero a pesar de su ausencia su presencia es palpable. Como nuestro interés está centrado en su actuación, rigiéndonos en el principio estructural de la simetría destacamos los momentos en los que Santos Banderas interviene. Entre la primera parte (libros 1º y 3º) y la séptima parte (libros 3º y 1º) respectivamente hay simetría de "espejo". El tirano desempeña su papel oficial y como contraste también lo vemos en su tiempo de ocio. Por otro lado en la segunda parte (3er libro) y la sexta (1er libro) aparece de nuevo Santos Banderas, entre ambas partes hay relación de continuidad; la acción interrumpida en la segunda parte continúa en la sexta (9).

A pesar de que el prólogo anuncia la revolución contra Santos Banderas lo dejamos de lado, y se advierte desde el comienzo la importancia que el autor da al tratamiento del tiempo. La mezcla de presente, pasado y futuro recuerda la técnica cinematográfica. Este intercambio de tiempos "pone ante nuestros ojos -según Alonso Zamora Vicente- la acción total, monumental paréntesis en que a veces, a modo de relámpagos, se asoma el devenir fluyente de las acciones encadenadas (...). Una larga serie

de coincidencias en los acaeceres desparramados, unidos en el tiempo no lineal, equivalen 'con gran precisión a la expresión cinematográfica de dicho recurso. Tirano Banderas es novela donde el vigor deslumbrante de los flash nos somete a una falaz ilación, mucho más viva y seguida que la normal narrativa"(10). Es necesario precisar que casi toda la obra se caracteriza por la inversión y la simultaneidad del tiempo(11); de hecho la sublevación de Filomeno Cuevas contra Santos Banderas anunciada en el prólogo no se realiza hasta el final de la séptima parte de la obra, en la que Valle-Inclán utiliza el recurso del sueño magnético de Lupita para unir las acciones y conseguir la linealidad temporal hasta el final de la obra(12).

La elaboración artística de Tirano Banderas muestra la maestría que alcanzó Valle-Inclán en la última etapa de su actividad creadora. Pero no pretendemos reiterar lo señalado por la crítica, queremos indagar el proceso de Santos Banderas enfocando la simetría y el contraste, elementos estructuradores de la obra como ya hemos señalado.

Si la primera y séptima parte son simétricas hay que observar que entre ellas hay un contraste. La primera presenta la victoria del tirano y en la séptima estalla la sublevación que lo destruirá.

Valle-Inclán en la cuidadosa elaboración del personaje principal insiste en el recurso del contraste. Constantemente estiliza a Santos Banderas distanciándolo del resto de los personajes, lo rodea con una aureola de misterio e incluso de magia:

"Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado"(13).

Pero también insistentemente el autor se complace en bajarlo del trono por medio de contrastes caricaturescos(14):

"Santa Fe celebraba sus famosas ferias de Santos y Difuntos . Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo"(15).

El contraste es uno de los recursos del esperpento. Con respecto al sentido del contraste en Tirano Banderas postula Bélič: "Valle -Inclán, a través de una larguísima serie de agudos contrastes, cuya expresión más cabal es la polaridad "Icono del Tirano" - "Paso de bufones", muestra el abismo que existe entre la apariencia (lo que el tirano quiere ser o parecer) y la realidad (lo que es). La pretendida grandeza del tirano, aniquilada por los despiadados contrastes valle-inclanescos, se convierte en caricatura de grandeza, en esperpento. Ahora bien, el esperpento era para Valle-Inclán un instrumento de crítica social. He aquí, pues, el sentido del contraste en Tirano Banderas"(16). A pesar de la esperpentización de Santos Banderas, hay que tener en cuenta el terror que inspira y como consecuencia la supeditación que su presencia inspira a sus subordinados (17).

Significativo nos parece el diálogo que Santos Banderas mantiene con los representantes de la Colonia Española, en el que justifica los fusilamientos de Zamalpoa e hipócritamente propone su dimisión:

"-Pues, como les platicaba, el corazón se destroza, y las responsabilidades de la gobernación llegan a constituir una carga demasiado pesada. Busquen al hombre que sostenga las finanzas, al hombre que encauce las fuerzas vitales del país. La República, sin duda, tiene personalidades que podrán regirla con más acierto que este viejo valetudinario. Pónganse de acuerdo todos los elementos representativos, así nacionales como extranjeros...

Hablaba meciendo la cabeza de pergamino. La mirada, un misterio tras las verdosas antiparras. Y la ringla de gachupines balanceaba un murmullo, señalando su adúladora disidencia. Cacareó Don Celestino:

- ¡Los hombres providenciales no pueden ser reemplazados sino por hombres providenciales!" (18).

Valle-Inclán en este diálogo refleja el proceso que se daba en Hispanoamérica para la sucesión de una tiranía a otra. El paso del poder de un hombre a otro se justifica porque los pueblos hispanoamericanos, incluso en las sociedades más avanzadas, han mantenido una fidelidad "a las configuraciones personales donde el poder quedaba en manos de un hombre providencial" (19). Por otra parte, los intereses de Santos Banderas coinciden con los intereses de los representantes de la Colonia Española, de este interés mutuo surge también un beneficio. De ahí que Santos Banderas utilice a su "corte" para seguir en el poder, y ésta utilice su despotismo para mantener sus riquezas e, incluso, aumentarlas. La revolución es un peligro ya que, como intento de igualdad social, su gobierno no tiene cabida en las ideas revolucionarias que representan

la búsqueda de un sistema democrático. El diálogo entre el tirano y Don Celestino manifiesta lo expuesto:

"- El Generalito plegó la boca, reconcentrado en un pensamiento:

-¿La Colonia Española comprende hasta dónde peligran sus intereses con el ideario de la Revolución?. Si lo comprende, trabájela usted (...). El Gobierno sólo cuenta con ella para el triunfo del orden. El país está anarquizado por las malas propagandas.

Inflóse Don Celes:

-El indio dueño de la tierra es una utopía de universitarios.

-Conformes (...). La Colonia debe señalar una orientación, hacerles saber a los estadistas distraídos que el ideario revolucionario es el peligro amarillo de América. La Revolución representa la ruina de los estancieros españoles " (20).

Tras desempeñar su papel oficial Santos Banderas dedica un tiempo a la diversión. En el libro tercero de la primera parte Valle-Inclán describe la crueldad y el terror que caracteriza a su gobierno, y enfatiza la impasibilidad del tirano:

"El Tirano, todas las tardes esparcía su tedio en este divertimento. (...) Se mostraba muy codicioso y atento a los lances del juego, sin ser parte a distraerle las descargas de fusilería que levantaban cirrus de humo a lo lejos, por la banda de la marina. Las sentencias de muerte se cumplimentaban al ponerse el sol, y cada tarde era pasada por las armas alguna cuerda

de revolucionarios. Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca" (21).

Lo importante de este libro es el acontecimiento sucedido a la "vieja india del bochinche de limonada y aguardiente", que Valle-Inclán inserta como motivo para desencadenar la narración. Los hechos nimios y casuales cobran gran importancia en el transcurso narrativo. En este caso la promesa de justicia que Santos Banderas hace a la india, D^a Lupita, es el núcleo que desencadena gran parte de la acción (22). En el libro primero de la séptima parte, que es simétrico al libro que estamos comentando, el propio Santos Banderas reconoce la importancia de este suceso, trivial por el momento.

La dinámica narrativa creada por Ramón del Valle-Inclán da la impresión de desorden. El autor desarrolla la sucesión de los hechos para que el lector pueda seguir a todos los personajes; zanja unos y crea nuevas circunstancias, la mayoría de ellas casuales, para entrelazar el mecanismo de los sucesivos acontecimientos. La relación de continuidad entre la parte segunda y la sexta ha sido señalada por la crítica. En el tercer libro de la segunda parte ("La oreja del zorro") aparece de nuevo Santos Banderas, foco de este apartado. El suceso más significativo es la celebración del acto de lucha de la oposición legal o pacífica contra el tirano, que termina con el encarcelamiento de sus jefes. Esta detención, ya preparada por Santos Banderas, es una jugada política en la que utilizará el chantaje, intentará sacar partido de esta detención con su astucia. El diálogo de Santos Banderas con el Inspector de Policía delata la jugada política del tirano:

"Si arreciase la ira popular, deles alojamiento en Santa Mónica.
No tema excederse. Mañana, si conviniese, pasaría yo en persona
a sacarles de la prisión y a satisfacerles con excusas personales
y oficiales. Repito que no tema excederse" (23).

La astucia de Santos Banderas se reitera, y el autor une los
acontecimientos pendientes, como es el caso de la petición que por medio
de Don Celes hace al Ministro de España, para que ayude con dinero a
ahogar la revolución. Ante la negativa del Ministro de España el tirano
reincide astutamente en el chantaje; de esta forma no se puede dudar
de la victoria de Santos Banderas en este asunto:

*"-El Señor Inspector, con aquel gesto de burla fúnebre, paró
un ojo sobre Don Celes:

-Los principios humanitarios que invoca la diplomacia, acaso
tengan que supeditarse a las exigencias de la realidad palpitante.

Rumió la momia:

-Y en la última instancia, los intereses de los españoles aquí
radicados están en contra de la Humanidad. ¡No hay que fregarla!
Los españoles aquí radicados representan intereses contrarios.
¡Que se capacite! Si le ve muy renuente, manifiéstele que obra
en los archivos policiacos un atestado por verdaderas orgías
romanas, donde un invertido simula el parto" (24).

Otro de los hechos que el autor trae a colación en este libro
es la forma de hacer justicia con la india del bochinche, ya que el causante
es Domiciano de la Gándara, uno de los hombres del ejército. El tirano

pide consejo a su comparsa. El diálogo que mantienen los súbditos de Santos Banderas manifiesta el temor y la cobardía, así como la falta de escrúpulos(25). La inserción de otro acontecimiento casual acelera la sucesión narrativa. Valle-Inclán presenta a un personaje desconocido para el lector que descubre el único vínculo familiar de Santos Banderas, cuya aparición produce un desconcierto general(26) y provoca la estrepitosa decisión de detener a Domiciano de la Gángara que, a su vez, repercutirá en el universo narrativo:

"Aquella pelona encamisada era la hija de Tirano Banderas: Joven, lozana, de pulido bronce, casi una niña, con la expresión inmóvil, sellaba un enigma cruel su máscara de ídolo (...) Tirano Banderas, con un monólogo tartajoso, comenzó a dar paseos. Al cabo, resolviéndose, hizo una cortesía de estantigua, y comenzó a subir la escalera:

-Al macaneador de mi compadre, será prudente arrestarlo esta noche, Mayor del Valle"(27).

Los eslabones de la cadena narrativa se unen matemáticamente. La estructura de la obra es perfecta. La acción interrumpida en la segunda parte continúa en el libro primero ("Lección de Loyola") de la sexta parte. Simultáneamente Domiciano de la Gángara se escapa hacia el campo revolucionario y detienen a Nacho Veguillas y a un estudiante implicados, casualmente, en la huida de Domiciano. En el libro "Lección de Loyola" se informa de todo lo sucedido a Santos Banderas lo que provoca, como contrariedad a sus órdenes, una transformación del entorno, ya que algo se le escapa de las manos:

"Niño Santos mirando de refilón el espejillo que tenía delante, veía proyectarse la puerta y una parte de la estancia con perspectiva desconcertada"(28).

Hay que observar que en este libro Santos Banderas se dirige a Santa Mónica con la finalidad de visitar a Don Roque Cepeda, líder de la oposición. Si en la segunda parte los jefes de la oposición fueron encarcelados por actuar pacíficamente contra Santos Banderas, en esta parte existe un contraste con la parte citada porque el tirano llega a un acuerdo con la oposición por su extremada habilidad política. Merece la atención el comentario de Santos Banderas -al observar que los indios arrodillados lo saludan- sobre el proceso histórico del caudillaje hispanoamericano y las características tipificadoras del continente. Argumenta el menosprecio de las grandes potencias y el juego que realizan con el movimiento revolucionario para conseguir sus intereses:

"¡Chac! ¡Chac! ¡Tan humildes en la apariencia y son ingobernables! No está mal el razonamiento de los científicos, cuando nos dicen que la originaria organización comunal del indígena, se ha visto fregada por el individualismo español, raíz de nuestro caudillaje. El caudillo criollo, la indiferencia del indígena, la crápula del mestizo, la teocracia colonial son los tópicos con que nos denigran el industrialismo yanqui y las monas de la diplomacia europea. Su negocio está en hacerle la capa a los bucaneros de la revolución, para arruinar nuestros valores y alzarse concesionarios de minas, ferrocarriles y aduanas"(29).

Se debe señalar con respecto a esto que no sólo van a ser las potencias extranjeras las que injurian la idiosincrasia hispanoamericana, sino que las clases dirigentes hispanoamericanas culparán del estancamiento social y político a las distintas razas que forman el continente (30).

La astucia de Santos Banderas se reitera en su actitud política; no quiere dar la imagen de represor del movimiento revolucionario, por ello se aproxima personalmente al jefe del mencionado movimiento. Las palabras que dirige a don Roque Cepeda reflejan la falsedad del tirano y un absoluto dominio de la representación, ya que trata amistosamente al adversario:

"¡Mi señor Don Roque, recién me entero de su detención en el fuerte! ¡Lo he deplorado!. Hágame el honor de considerarme ajeno a esa molestia. (...) ,y comienzo por decirle que reconozco plenamente su patriotismo, que me congratula la generosa intención de su propaganda por tonificar de estímulos ciudadanos a la raza indígena. Sobre este tópico aún hemos de conversar, pero horita sólo quiero expresarle mis excusas ante el lamentado error policial"(31).

De esta visita personal y de la libertad de Don Roque Cepeda, el tirano consigue sus fines, tras entrevistarse de nuevo con el opositor mencionado. Santos Banderas con su astucia y habilidad juega con la horradéz y la ingenuidad de Don Roque. Hace promesas que no hará y adula al jefe de la revolución para conseguir una tregua que le permitirá controlar la revolución. Justifica la tregua exponiendo las particulares circunstan-

cias que envuelven a la República, además se define en contra del indio, de su raza.

"El caucho, las minas, el petróleo, despiertan las codicias del yanqui y del europeo. Preveo horas de suprema angustia para todos los espíritus patriotas. Acaso nos amenaza una intervención militar, y a fin de proponer a usted una tregua solicitaba su audiencia.

¡Chac! ¡Chac!

(...) Don Roque, admiro su ideal humanitario y siento el acíbar de no poder compartir tan consolador optimismo. ¡Es mi tragedia de gobernante! Usted, criollo de la mejor prosapia, reniega del criollismo. Yo, en cambio, indio por las cuatro ramas, descreo de las virtudes y capacidades de mi raza (...) ¡Admirable propósito! Que usted lo consiga es el mayor deseo de Santos Banderas. Don Roque, pasadas las actuales circunstancias, vénzame, aniquíleme, muéstreme con una victoria -que seré el primero en celebrar- todas las dormidas potencialidades de mi raza"(32).

La comprensión de Santos Banderas, su generosidad y su altruismo demuestran su hipocresía y su gran habilidad. Su única realidad política es defender su poder, seguir tiranizando. Su megalomanía hace evidente lo expuesto, él mismo se define como una figura única, nadie puede ocupar su lugar, nadie puede ser comparado con él:

"Ni Quevedo ni Juvenal: Santos Banderas.

Una figura en el continente del Sur. ¡Chac! ¡Chac!"(33).

Si en el libro tercero de la primera parte "El juego de la ranita" Valle-Inclán inserta a la india Doña Lupita como medio para desenca-
denar otros hechos en ese momento insospechables, en el libro primero
de la séptima parte "Recreos del tirano" el autor aclara por medio de
Santos Banderas que ese suceso trivial ha sido el núcleo del desarrollo
narrativo. Además hay que insistir que entre estos libros hay simetría
"de espejo", ya que Santos Banderas aparece en su tiempo de ocio. Valle-
Inclán hila perfectamente la narración y juega continuamente con la sime-
tría, el contraste y la simultaneidad. La sucesión narrativa queda resumida
en este libro y es el tirano quien la expone:

"Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado
ha sido una madeja de circunstancias fatales: Es causa primordial
en la actuación rebelde del Coronel de la Gándara. Ha puesto
en Santa Mónica al chamaco de Doña Rosita Pintado. Cucarachita
la Taracena reclama contra la clausura de su lenocinio, y tenemos
pendiente una nota del Ministro de su Majestad Católica. ¡Pueden
romperse las relaciones con la Madre Patria! ¡Y vos, mi vieja,
ahí os estás sin la menor conturbación por tantas catástrofes!
¡Finalmente, cuatro copas de vuestra mesilla; un peso papel,
menos que nada, me han puesto en el trance de renunciar a los
conciertos batracios del Licenciadito Veguillas!"(34).

Precisamente el caso de Nacho Veguillas se tiene que aclarar,
ya que ha sido víctima de las circunstancias fatales que caracterizan
a la obra. En el libro tercero de la séptima parte "Paso de Bufones"
Santos Banderas aparece desempeñando su papel oficial, por lo que es

simétrico con el libro primero de la primera parte "Icono del tirano". Conviene recordar que otro principio estructural de la organización narrativa es "el de los números mágicos: tres y siete"(35), que traemos a colación ya que para esclarecer el caso de Nacho Veguillas interviene el Doctor Polaco, experto en las doctrinas teosóficas, ayudado por Lupita, la romántica, que demuestra a Santos Banderas que puede leer el pensamiento adivinando el número que tiene en la mente el tirano (36). Este hecho provoca dos reacciones opuestas: Nacho Veguillas confirma su inocencia (37), mientras que Santos Banderas manifiesta su incredulidad y define al Doctor Polaco de impostor (38). La diferencia entre estas dos reacciones, según Emma-Susana Speratti, "es sólo aparente" (39), porque seguidamente, al estallar la sublevación de Filomeno Cuevas que Valle-Inclán anuncia en el prólogo, hay un hecho que confirma el espíritu supersticioso del tirano y remarca su fe en los fenómenos ocultistas:

"Cuando el Mayor del Valle salía por la puerta, entraba el fámulo, que abiertos los brazos, con pinturera morisqueta, portaba en bandeja el uniforme, cruzado con la matona de su Generalito Banderas. Se han dado de bruces, y rueda estruendosa la matona. El Tirano, chillón y colérico, encismado, batió con el pie, haciendo temblar escalerilla y catalejo:
-¡So fregados, ninguna la mueva! ¡Vaya un augurio! ¿Qué enigma descifra usted, Señor Doctor Mágico?"(40).

Se ha señalado que el punto de unión con el prólogo es la visión magnética que Lupita tiene sobre el tumulto de Santa Fe, lo mismo que no se recupera la linealidad temporal hasta el final de la narración,

en el mencionado momento.

Santos Banderas intenta resistir el ataque de los enemigos. Pero comienzan las deserciones de sus soldados, puesto que ven su caída inminente. El tirano no acepta perder, se sabe poderoso e incluso reta a Dios:

"Piensa Dios que cuatro pendejos van a ponerme la ceniza en la frente! ¡Pues engañado está conmigo!"(41).

El avance de sus enemigos y la deserción de sus tropas hacen patente su derrota. Pero su crueldad no cesa. Nacho Veguillas y su hija serán sus últimas víctimas. La muerte que da a su hija es sanguinaria:

"Sacó del pecho un puñal, tomó a la hija de los cabellos para asegurarla, y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas"(42).

La repercusión de la tiranía en los inocentes acentúa la sensibilidad del lector y marca un rechazo hacia el déspota. Su muerte puede serenar los ánimos alterados por la crueldad, ya que su desaparición abre la esperanza de un proceso hacia la libertad. Pero la realidad de los pueblos hispanoamericanos está mediatizada por los intereses internos. De esta forma el universo literario presenta a Santos Banderas apoyando su poder en las clases fuertes, puesto que si el tirano les garantiza la defensa de sus intereses serán sus más fieles vasallos. Este sistema responde a la realidad de los caudillos hispanoamericanos que, como postula

Rangel, "fundaron su poder básicamente en la clase de los grandes hacendados, equivalentes, en aquel contexto, a vasallos potentes con cuya fidelidad podía contar el tirano mientras supiera inspirarles temor y garantizarles sus privilegios, pero de cuyas filas podían salir, y de hecho salían periódicamente, rivales ambiciosos, protagonistas de las clásicas revoluciones"(43). Esto se refleja con abrumadora claridad en la narración. Valle-Inclán ejemplifica en Don Celestino Galindo y Nacho Veguillas el terror que como vasallos le tienen a Santos Banderas. Por otra parte el Mayor del Valle y el coronel Domiciano de la Gándara encarnan la traición. Ciertamente al final de la obra aparece Domiciano de la Gándara sobre un caballo "intimando a la rendición" a los soldados del tirano. Este personaje reúne todas las cualidades para sustituir a Santos Banderas; hombre ambicioso, autoritario, arriesgado, sin escrúpulos y providencial podría ser el futuro caudillo.

Se puede entender la justificación que muchos intelectuales han hecho de las tiranías como única forma de gobierno capaz de establecer el equilibrio institucional y mantener pacíficamente a esos países que iban y venían de un caudillo a otro (44). Tirano Banderas no rompe con la realidad histórica de América Latina. A pesar de que, la revolución triunfa no ofrece un futuro diferente, se transluce solopadamente del texto el comienzo de una nueva tiranía. La confianza del lector en Domiciano de la Gándara es relativa, entre otras cosas porque el poder deshumaniza y degrada.

1.2.- REPERCUSION DE LA TIRANIA

En el apartado anterior nos hemos detenido en la actuación política del tirano, y creemos haber mostrado, a través del texto, su dominio inalterable en la sucesión de los hechos, así como su astucia, la ausencia de sentimientos humanos y su crueldad exacerbada hasta el final de su existencia.

En este momento consideramos oportuno abordar la repercusión que tiene la tiranía en los individuos que no la aceptan. Nos centramos en la parte quinta de la obra, que Valle-Inclán denomina SANTA MONICA, por ser la más significativa para nuestro propósito.

Cobra especial importancia en toda la obra la omniscencia del narrador que, fundamentalmente por medio del recurso de la "acotación teatral", nos muestra la acción. Este modo narrativo se puede relacionar con la visión cinematográfica o la pintura cubista, ya que, como dice Pedro Salinas, la acotación teatral "se escribe para ser plástica y visualmente realizada; es decir, para ser vista" (45). Efectivamente, la repercusión de la tiranía se vislumbra claramente en las descripciones (46) que hace el narrador omnisciente. El mundo narrativo mostrado desde el distanciamiento del narrador omnisciente permite a Valle-Inclán seguir la tradición grotesca de Quevedo, Cervantes y Goya (47). La misión del narrador, como observa Salinas, "no es lo psicológico ni lo interior, es la presentación evidente del mundo de las formas con algo de ese abultamiento y exageración que ha de tener siempre el telón de teatro o la indumentaria del cómico para que impresione en la distancia de la sala" (48).

La tiranía por medio de las acotaciones escénicas -a las que don Ramón presta gran atención consiguiendo su literarización- (49) llega al lector sin pausa, encadena al universo literario con todas sus aberraciones y degrada todo lo existente.

En Santa Mónica la muerte configura la vida del entorno. Con una acotación escénica el autor describe el panorama que rodea a la prisión:

"Hilo de la muralla, la curva espumosa de las olas balanceaban una ringla de cadáveres, vientres inflados, livideces tumefactas. (...) Las olas mecían los cadáveres ciñéndolos al costado de la muralla, y en el cielo alto, llameante, cobijaba un astroso vuelo de zopilotes, en la cruel indiferencia de su turquesa " (50).

Nacho Veguillas y Marco Aurelio, por la cadena de sucesos ocurridos en la tercera parte -NOCHE DE FARRA- que es contrapunto, obviamente, de esta quinta parte, están reclusos en Santa Mónica. La técnica contrapuntística en esta obra es continua (51), jugando con la simetría de los contenidos y la continuidad de las acciones (52). Estos dos personajes, víctimas de las circunstancias fatales, presenciaron ese mundo cerrado, abierto exclusivamente a la muerte. Estas personas, conscientes de su final, sólo esperan que la venganza sangrienta del tirano les llegue, reflejada incluso en sus rostros. Valle-Inclán describe a uno de los presos, el viejo que habla con Nacho Veguillas y Marco Aurelio, con la marca de la muerte:

"El rostro de cordobán, burilado de arrugas, tenía un gesto

estoico. La rasura de la barba, crecida y cenicienta, daba a su natural adusto un cierto aire funerario" (53).

La seguridad de la muerte sólo les hacía enfatizar su espíritu revolucionario y aplacar la desesperada espera con el orgullo del que se sabe condenado por el furor sanguinario que caracteriza a Santos Banderas. El prisionero de Santa Mónica describe al tirano sin piedad como animal sanguinario, satisfecho sólo con la muerte de sus adversarios:

"¿Pues conoce otra penalidad más clemente el Trige de Zamalpoa?
¡De muerte! ¡Y no me arugo ni me rajo! ¡Abajo el Tirano!" (54).

La crítica ha señalado el parecido de Santos Banderas con Lope de Aguirre. Emma-Susana Sparatti entresaca las semejanzas entre uno y otro tirano (55).

La danza de la muerte que presencian Marco Aurelio y Nacho Veguillas en aquel recinto hace reaccionar de forma opuesta a uno y otro personaje. La reaparición del contraste en la obra es insistente. Una vez más el narrador omnisciente nos muestra las sensaciones del estudiante, puesto frente a la realidad, presenciando la fatalidad que Valle-Inclán simboliza con el aleteo de "los pájaros negros":

"Marco Aurelio sentía la humillación de su vivir, arremansado en la falda materna, absurdo, inconsciente como las actitudes de esos muñecos olvidados tras de los juegos. Como un oprobio remordíale su indiferencia política. Aquellos muros, cárcel de exaltados revolucionarios

rios, le atribulaban y acrecían el sentimiento mezquino de su vida, ..." (56).

Como contrapunto al monólogo interior de Marco Aurelio, Valle-Inclán pasa al diálogo (57). Contrasta la reacción de ambos personajes por el contenido y también por la forma. El propio Nacho Veguillas se delata como un ser mezquino, además se le califica de "bufón" y "badulaque":

"A mí también me tenía horrorizado Tirano Banderas. ¡Muy por demás sanguinario! Pero no era fácil romper la cadena. Yo para volinas no valgo, ¿y adónde iba que me recibiesen si soy inútil para ganarme los frijoles? El Generalito me daba un hueso que roer y se divertía choteándome. En el fondo parecía apreciarme (...) El Generalito, a pesar de sus escarnios, se divertía oyéndome decir jangadas. No me faltaban envidiosos. ¡Y ahora caer de tan alto!" (58).

El autor pone de manifiesto la actitud mezquina de uno y otro personaje, pero justifica al estudiante que, frente a la realidad, se reprocha su pasividad de muñeco, y degrada hasta la animalización esperpéntica a Nacho Veguillas, "bufón en desgracia" condenado a la más triste miseria (de los seguidores de Tirano Banderas, será el único que morirá por orden directa al final de la obra). Tanto los muñecos como la animalización de las personas, pensamientos y cosas son recursos que Valle-Inclán utiliza para crear los esperpentos.

La trayectoria literaria de don Ramón está vinculada con su

desencanto de la realidad. El humor existente en las Sonatas se transforma en angustia, en desesperanza. Por ello llega la estética del esperpento como deformación, única forma de percibir la trágica realidad. José Luis Varela apunta el proceso de la preceptiva esperpéntica: "Max declara los antecedentes artísticos del esperpento (Goya), su procedimiento (ver reflejados a los héroes clásicos en los espejos cóncavos), su objeto (captar el sentido trágico de la realidad española, que es deformación grotesca de la civilización europea, mediante "una estética sistemáticamente deformada") y un fin (captar el absurdo: "las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas")" (59). De esta forma Valle-Inclán escribe deformando, esperpentizando a casi todos sus personajes. De los temas constantes en la dinámica literaria del autor (amor, muerte y religión) sólo el de la muerte prevalece en sus obras esperpénticas. En Tirano Banderas, consagrada por la crítica como obra que ofrece el esperpento perfecto, el tema de la muerte domina el universo demoníaco bajo la figura despótica de Santos Banderas (60).

En Santa Mónica nos encontramos con Don Roque Cepeda y el Doctor Sánchez Ocaña, que fueron detenidos por orden de Santos Banderas tras la celebración del acto de las Juventudes Democráticas en el Circo Harris (segunda parte). Por medio de la acotación escénica, el autor nos describe a uno y otro personaje; ambos, líderes revolucionarios, defensores de la redención del indio.

Entre uno y otro personaje Valle-Inclán utiliza, una vez más, el contraste. En ese mundo carcelario, donde la muerte merodea como el vuelo del "zopilote", sitúa al Doctor Sánchez Ocaña apostrofando contra

la tiranía, actitud no muy decorosa, ya que no conduce a solucionar ni a aplacar la desesperanza que se respira en Santa Mónica, como mundo representativo de la represión de Santos Banderas. Las palabras del Doctor Sánchez Ocaña están vacías en el universo tiránico, donde la desesperanza existencial es lo único que puede percibirse. De esta forma la oratoria de este político criollo resulta impropio (61):

"En el fondo de la cuadra, entre un grupo de prisioneros, seguía perorando el Doctor Sánchez Ocaña. El garrulo fluir de tropos y metáforas resaltaba su frío amaneramiento en el ambiente pesado de sudor, aguardiente y tabaco del calabozo número tres" (62).

Frente al orador ineficaz, que envuelve la realidad con palabras vacías, Valle-Inclán nos describe a Don Roque Cepeda (personaje que, como la crítica ha subrayado, recuerda a Francisco Madero), luchador acérrimo contra la tiranía de Santos Banderas y defensor del indio. El contraste entre uno y otro personaje es evidente. Ante el fluir de palabras de Sánchez Ocaña, destaca la actitud religiosa de Roque Cepeda que pone toda su fe en el ideario revolucionario. Esa fe implica un mejoramiento social de toda la colectividad. Este personaje, que encarna las virtudes humanas y los deseos de paz, está tratado por el narrador omnisciente con delicadeza, con respeto, pero, a la vez, en la descripción que hace de él está implícito el fracaso. El mundo despótico no se puede destruir con fe, ni con buena voluntad, sólo la conciencia colectiva contra ese mundo podría destruirlo:

"Don Roque era varón de muy varias y desconcertantes lecturas, que por el sendero teosófico lindaban con la cábala, el ocultismo y la filosofía alejandrina. Andaba sobre los cincuenta años. Las cejas, muy negras, ponían un trazo de austera energía bajo la frente ancha, pulida calva de santo romántico. El cuerpo mostraba la firme estructura del esqueleto, la fortaleza dramática del olivo y de la vid. Su predicación revolucionaria tenía una luz de sendero matinal y sagrado" (63).

Estos párrafos que sintetizan la dinámica de los dos personajes contraponen la grandilocuencia oratoria del Dr. Sánchez Ocaña al misticismo de D. Roque Cepeda, pero confluyen en la actitud desacertada que anuncia el fracaso.

Sin olvidar la danza de la muerte como constante de toda la obra, enfatizamos su presencia en Santa Mónica. Precisamente la obsesión que cobra en Nacho Veguillas, Valle-Inclán nos la muestra descubriéndonos sus sensaciones que, entre el miedo y la superstición, desembocan en la ridiculización. El bufón del tirano descifra su final al jugar a las cartas. El miedo, la superstición y la ignorancia son sus características prioritarias:

"Le llenaba de terror angustioso el absurdo de aquel providencialismo maléfico que, dándole tan obstinada ventura en el juego, le tenía decretada la muerte. Sentíase bajo el poder de fuerzas invisibles, las advertía en torno suyo, hostiles y burlonas. Cogió un puñado de dinero y lo puso a la primera carta que salió.

Deseaba ganar y perder. Cerró los ojos para abrílos en el mismo instante (...). Ganaba otra vez. Se disculpó con una sonrisa, (...)

-¡Posiblemente esta tarde voy a ser ultimado! (64).

El autor consigue hacer de este personaje un muñeco en desgracia, totalmente ridículo hasta el final que, jugando al absurdo, manifiesta su mezquindad, su degradación.

La importancia que estamos dando a las descripciones en esta parte responde a la forma de relato que Valle-Inclán ha empleado en su obra; se puede denominar "relato escénico" puesto que el diálogo de los personajes y la parte narrativa se atienen a las indicaciones escénicas (presentación de los hechos, explicación de los diálogos). Esta forma de relato, como indica Eichenbaum, "recuerda la forma dramática, no sólo por el acento puesto en el diálogo sino también por la preferencia dada a la presentación de los hechos y no a la narración: percibimos las acciones no como contadas (poesía épica), sino como si se produjeran frente a nosotros, en la escena " (65). Efectivamente, la vida que encierra Santa Mónica la conocemos por las descripciones que el autor hace tanto de los personajes como del ambiente. Los diálogos tienen su importancia también en esta parte, pero las descripciones sintetizan lo fundamental de los diálogos y presenciamos como espectadores la acción (66) o percibimos el ánimo que rodea a los personajes. Significativa, en este sentido, es la descripción que el narrador nos da del sentimiento y de la actitud que la mayoría de los presos de Santa Mónica tienen. Todos abocados a la muerte por la injusta crueldad de Santos Banderas, reflejan su desespe-

ranza y tristeza. Una muerte inevitable como la indestructible tiranía:

"El pensamiento de la muerte había puesto en aquellos ojos, vueltos al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indulgente y melancólica. La igualdad en el destino determinaba un igual acento en la diversidad de rostros y expresiones. Sentíanse alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras" (67).

Valle-Inclán, esteta fundamentalmente, no sólo sintetiza la narración en las descripciones escénicas para mostrarnos, para hacernos espectadores, sino que además intenta hacer de su escritura arte pictórico. El cromatismo asoma como constante en esta obra y, a veces, como en el párrafo que acabamos de transcribir, utiliza una alusión concreta (cubista) para que el lector-espectador, perciba esa descripción visualmente como si estuviera viendo un cuadro. Efectivamente, si se lee la descripción completa, el lector puede ver lo que el autor desea: un calabozo que por medio de la descripción detallada y estética responde a un cuadro cubista. Así como en esta descripción lo visual está por encima de lo discursivo, a lo largo de la obra tenemos muchos ejemplos en que el narrador configura plásticamente un objeto sin pretender proporcionar antecedentes racionales (como cabría esperar si respondiese al esquema del narrador omnisciente tradicional). De ahí el recurso de Valle-Inclán al arte contemporáneo -visión cinematográfica, pintura cubista- para dar fuerza a la función estética de su omnisciencia, implícita en toda la obra (68).

Consideramos la prisión de Santa Mónica el espacio más representativo de la represión del tirano. En toda la obra esta figura literaria está presente, como protagonista condiciona la acción (todos los acontecimientos parten o terminan en él) y el espacio (su poder envuelve en una continua pesadilla el espacio novelesco). Así pues, el tirano es el soporte estructural de la obra, el núcleo difusor del mundo al revés; simbólicamente es un mundo dominado por los poderes demoníacos, el infierno es la realidad en que se vive y el cielo la posibilidad con que se sueña (69).

El tratamiento del tiempo, según Thibaudet, es la clave de la composición novelesca (70), precisamente el tiempo en Tirano Banderas cobra un papel primordial. Impera el desorden cronológico donde la simultaneidad de los distintos sucesos converge al final de la obra. La estructura cerrada y los círculos concéntricos están en función del mecanismo del tirano. Todo es un ir hacia la muerte en el mundo tiránico, expresado con la única forma que para el autor admite la realidad despótica: la esperpentización. El mundo degradado, deshumanizado por la tiranía, sólo se puede expresar por medio de peleas, fantoches, imágenes zoológicas, máscaras, etc. (71).

La finalidad de los esperpentos y su significación ha sido expuesta por Zamora Vicente: "Todos estos procedimientos (esperpénticos) no son, en realidad, más que una aguda autodefensa, el último regusto amargo ante una realidad despoblada de atractivos, pero que es puesta en evidencia así, ahilando y prolongando a un doloroso infinito el signo externo y llamativo de su conducta. Debajo de cada uno hay una realidad

soterrada y maltrecha. Ahí encuentro el valor más claro y eficaz de todo itinerario esperpentizador: el reconocimiento preciso de algo que debe ser considerado perfectible, algo que duele" (72). Valle-Inclán, como escritor comprometido, no olvida la realidad. Su recurso es deformarla, satirizarla grotescamente (73). Para conseguir ésto, utiliza la objetividad, escribe como si pintara, sólo nos muestra a sus criaturas y el entorno para que nosotros, los lectores, veamos y, más tarde, indagemos el contenido de estas imágenes visuales. El autor en Santa Mónica nos describe un espacio vacío de esperanza, donde la muerte acecha a todos los individuos, vidas sin luz, que esperan sólo la sangrienta venganza del tirano. La desesperanza también la esperpentiza; nada escapa de la estética del esperpento puesto que la realidad que nos muestra es la degradación humana. De ahí que esta técnica esperpéntica tenga un trasfondo de denuncia, de protesta social. Su conciencia social la expresa por medio de lo grotesco. Con respecto a esto Varela apunta: "(...) su visión grotesca es anterior al nacimiento de su conciencia social y a la revisión consiguiente de la tradición; pero que aquélla la ahonda, hasta concebirla como el único medio formal de expresar ésta y de configurar mediante la palabra el absurdo de nuestra existencia humana en general y política en particular" (74). Valle-Inclán crea una realidad literaria deformada porque responde al papel del escritor comprometido con la vocación literaria. Como afirma Mario Vargas Llosa, "la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica" (75), por ello Valle-Inclán esperpentiza la realidad y nos la muestra transformada. Refleja su inconformismo con el mundo y crea el esperpento. Si la tiranía de Santos Banderas no estuviera esperpentizada no tendría el poder de evocar esas tiranías reales que se han sucedido durante tanto tiempo en Hispanoamérica. A pesar de que

esta obra es pura ficción tiene mucho de realidad en sus páginas: ¿Cuántas prisiones como la de Santa Mónica han debido existir en los distintos países hispanoamericanos? ¿Cuántos dictadores como Santos Banderas han desfilado por Hispanoamérica?. Conrado Zuluaga apunta y, de alguna forma, responde a nuestras preguntas: "El aporte genial de Valle-Inclán radica en que la caracterización de su personaje es tal, que desde el Dr. Francia hasta Stroessner, desde México hasta la Argentina, la historia de América ha visto desfilar un nutrido séquito de dictadores ante quienes se opaca la realidad de Niño Santos. Esto nos explica la vigencia que sigue teniendo Tirano Banderas" (76). Así pues, la ficción literaria confluye con la realidad de estos países que, por los deseos de independencia, se han visto sumidos en la más angustiosa soledad, la soledad de vivir sometidos a las tiranías que, como dice Octavio Paz, "son períodos de inautenticidad histórica" (77). Inautenticidad que Valle-Inclán refleja en su obra componiendo un universo literario basado en valores religiosos invertidos. Continúa pesadilla y desazón para los habitantes de Santa Fe de Tierra Firme, país imaginario, síntesis de los distintos países hispanoamericanos.

2.- MUNDO REVOLUCIONARIO

Como indicamos al comienzo, el análisis de Tirano Banderas ofrece la posibilidad de abordar el estudio en dos aspectos opuestos, pero dependientes uno de otro hasta el final de la obra. Si no existiera la tiranía de Santos Banderas no se daría el movimiento revolucionario, y sin la sublevación de los enemigos la caída de Niño Santos no tendría cabida. De esta forma corroboramos que la composición de la obra responde a unos mecanismos seriamente calculados. Nada queda suelto en el universo literario.

La cuarta parte de la obra, como ya hemos señalado, es la parte central de la composición matemática que Valle-Inclán realizó. El título -AMULETO NIGROMANTE- sugiere lo diabólico. Como veremos, toda esta parte se caracteriza por la sucesión ininterrumpida de hechos casuales que causan la desgracia en los personajes más débiles, y, por otra parte, de aquí surge la sublevación contra Santos Banderas, que nos hace retroceder al prólogo, donde Filomeno Cuevas encarga a sus hombres una misión determinada que se realizará paso a paso. Este ir y venir de la parte central al prólogo y de éste a la séptima parte y al epílogo responde a la estructura circular que, según Mariano Baquero Goyanes, consigue el efecto "de un continuum, una especie de movimiento perpetuo, que empuja al lector desde la última página a la primera, para que, de nuevo, inicie la lectura de la novela" (78). Ese efecto de continuum, de movimiento perpetuo, responde al contenido global de la obra, que es una alegoría de la realidad que el autor desea transmitir. Es decir, si Valle-Inclán concibe las dictaduras como obsesión diabólica, donde el tiempo y el espacio de los

individuos que las padecen se caracterizan por el terror y por el miedo; al escribir Tirano Banderas tiene que componer una estructura determinada que responda a su cosmovisión real, continua presencia del terror, sentimiento constante de miedo y angustia. Por ello, crea una estructura cerrada y circular, donde hasta el tiempo responde a una concepción religioso-demoníaca, no determina ni principio ni fin, un tiempo también perpetuo. Apoya esta idea Emma-Susana Speratti: "Valle-Inclán pone ante nuestros ojos una suma de hechos que ocurren no sólo casi en el mismo minuto. Un tiempo pensado "religiosamente" da a Valle las pautas para construir una obra cuyo tema es el infinito tiempo del hombre que no ha querido ver sus responsabilidades" (79). El escritor tiene que transmitir la idea de intemporalidad y de perpetuidad y sólo lo puede hacer creando la estructura adecuada ya que, como señala Oscar Tacca, "la estructura de la obra no es algo intrascendente o adventicio, ni algo caprichosamente impuesto a la realidad. Es un modo de verla (o de entenderla) para después contarla" (80). Contar o narrar la concepción de la realidad dictatorial hispanoamericana supone adoptar también una postura ideológica frente a la sociedad que pretende mostrar. Y, efectivamente, en Tirano Banderas se vislumbra el rechazo a los modelos sociales de la oligarquía terrateniente y de la burguesía (a los que Santos Banderas protege, porque serán los individuos de estas clases sociales quienes apoyen su poder para salvaguardar sus intereses) y el deseo de que otro tipo de sociedad los supere. Esta visión ideológica implica la creación de un argumento y de unos personajes que muestren el pensamiento ideológico y político del autor (81). Al mismo tiempo conviene tener presente la complejidad social hispanoamericana y entender por qué Valle-Inclán elige una serie de personajes que son la síntesis de aquella sociedad. El mismo Valle

nos saca de dudas: "En cuanto a la trama (de Tirano Banderas), pensé que América está constituida por el indio aborigen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí, alguna vez presidente, como de ordinario paria, lo desarrollé en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote, y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado. El criollo es tipo que, a su vez, desarrollé en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado de sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es Don Roque Cepeda. El extranjero también lo desarrollé en tres tipos: el ministro de España; el ricacho Don Celes y el empeñista Señor Peredita. Sobre estas normas, ya lo más sencillo era escribir la novela" (82). Su cosmovisión de la sociedad hispanoamericana y su postura ideológica se configuran en el argumento de la obra y en la dinámica de los distintos personajes que, junto a la elaboración matemática de su estructura, consigue que el universo satánico nos envuelva hasta más allá del final del protagonista.

La cuarta parte se caracteriza porque el principio estructural de la simetría se basa en ella misma, apoyándose en los personajes que la forman. Dos de los personajes, Filomeno Cuevas y el Coronelito de la Gándara, proporcionan la tensión al universo literario en su intento de derrocar a Santos Banderas. Otro personaje, Zacarías San José, es el que encarna los valores positivos y cobra el papel de antagonista moral. La anticipación del valor de estos tres personajes se justifica por la carga ideológica que Valle-Inclán deposita en ellos. La ruptura de esa sociedad encasillada en los modelos sociales de la Colonia está representada por ellos, pero como veremos sólo será un intento de ruptura.

Si nos atenemos al principio estructural de la simetría, observamos que el primer libro, "La fuga", es el marco de esta parte ya que el autor, continuando con los sucesos ocurridos en la tercera parte -NOCHE DE FARRA- (la huida del Coronelito de la Gándara), introduce a un nuevo personaje, Zacarías el Cruzado, al que busca Domiciano para que le ayude a escapar del tirano. Pero antes del encuentro de ambos personajes el autor nos describe el entorno de pobreza que rodea a Zacarías y el espíritu supersticioso que lo caracteriza. La superstición, la magia, los agüeros, los sueños proféticos abundan en la obra. Zamora Vicente explica el porqué de este recurso: "Viene de la mano, irremediabilmente añudada con la falta de religiosidad verdadera, la otra ladera del transmundo: la superstición. Los poderes ocultos, mágicos, que atraen con su llamada escalofriante, con su eterna pregunta incontestada. Es como un desahogo a las fuerzas del infierno: la hechicería, la brujería, el agüero, los sueños proféticos. Todo, en una palabra, aquello que se escapa por los resquicios de la religión maltrecha. Aún más que la propia fe pura resultan más decorativas, más preñadas de valencias equívocas la magia o la brujería, tan confusas, tan elásticas y acogedoras del mal, a diferencia de la rigidez de la ortodoxia" (83). Si Valle-Inclán en esta obra crea un mundo religioso de valores invertidos es normal que sus personajes se muevan por esos valores equívocos, recursos para que estos seres sin esperanza y abocados al mal por la tiranía puedan apoyarse en algo. La superstición rodea a Zacarías San José:

"Taciturno bajo una nube de moscas, miraba de largo en largo el bejucal donde había un caballo muerto. El Cruzado no estaba libre de recelos: Aquel zopilote que se había metido en el techado,

azotándole con negro aleteo, era un mal presagio. Otro signo funesto, las pinturas invertidas: El amarillo, que presupone hieles, y el negro, que es cárcel, cuando no llama muerte, juntaban sus regueros. Y recordó súbitamente que la chinita, la noche pasada, al apagar la lumbre, tenía descubierta una salamandra bajo el metate de las tortillas (...). El alfarero movía los pinceles con lenta minucia, cautivo en un dual contradictorio de acciones y pensamientos" (84).

Los recelos de Zacarías ante esos signos, símbolo de desgracias, se justificarán a medida que avance la narración. La llegada del Coronelito de la Gándara y su sortija (se la da a la chinita para que la venda y pueda sobrevivir) traerán consecuencias desastrosas para la familia del indio. Encuadrada la acción (conocemos la miseria que rodea a Zacarías, su ayuda incondicional al Coronelito y el detalle nimio de la sortija, desencadenante de futuros acontecimientos funestos en el mundo narrativo), Valle-Inclán nos introduce en el segundo libro, "La tumbaga", que tiene una relación de causa-efecto con el sexto libro, "La mangana".

Del segundo libro cabe destacar la hipocresía del usurero Quintín Pereda, que se enriquece a costa de los pobres, siempre haciéndoles un favor. Se aprovecha de la pobreza de la gente que aparece por su negocio de empeños. El autor perfila en su obra la desigualdad social del indio frente al criollo o al extranjero, el gachupín llegado a América para enriquecerse, evocación del mito del Dorado. A la chinita que desea empeñar la sortija de Domiciano pretende despacharla dándole una miseria; la amenaza es el arma que utiliza el usurero:

"Esta prenda no te pertenece. Yo, posiblemente, perderé los cinco soles, y tendré que devolvérsela a su dueño, si formula una reclamación judicial. Puedo fregarme por hacerte un servicio que no agradeces. Te daré tres soles, y con ello tomas viento fresco.

-¡Mi jefecito, usted me ve chuela!

El empeñista se apoyó en el mostrador con sorna y recalma:

-Puedo mandarte presa " (85).

No sólo estafa a la chinita, Valle-Inclán introduce al ciego y a la niña que tienen pendiente con el usurero el pago del piano del que viven. El empeñista se niega a alargarles el plazo de la deuda. Siempre hipócrita, se aprovecha de la miseria de aquellas gentes que por su condición social no pueden, no tienen fuerza para deshacer esos lazos que les hace sentir cobardía e impotencia ante el fuerte. Si Quintín Pereda no alarga el plazo se quedarán sin piano, fuente de sus escasos ingresos, única forma de subsistencia. La tiranía no sólo la ejerce Santos Banderas sino todos aquellos que están en superioridad de condiciones con respecto al pueblo. Si observamos el funcionamiento de los distintos personajes la degradación está patente en cada uno de ellos.

Del diálogo que mantienen el ciego y la niña con el usurero, entresacamos una parte que insiste y refuerza la hipócrita actitud de Quintín Pereda y la impotencia de esos seres abocados a la desgracia:

"Murmuró, acobardado, el ciego:

-Alargue usted el plazo a la segunda quincena, Señor Peredita.

Tornó a su encarecimiento meloso el empeñista:

¡Ya no puede ser más! ¡He puesto fechos al corazón para no verme fregado en el negocio! ¡Si no tengo nervio, entre todos me hunden en la pobreza! Hasta mañanita puedo alargales el plazo, más no. Vean de arreglarse. No pierdan aquí el tiempo " (86).

Otro suceso, que conviene mencionar (para que no quede ningún cabo suelto del libro que estamos analizando), es la aparición del sobrino del empeñista, que le informa de la detención de la Cucaracha (dueña del prostíbulo) por estar relacionada con la evasión del Coronelito de la Gándara. Este detalle vuelve a encadenar el desarrollo de la narración, ya que Quintín Pereda, temeroso de Santos Banderas, tiene que delatar a la chinita. Esta subordinación al poder tiránico implica, en este caso concreto, perder la sortija y el dinero que dio por ella. La mezquindad de este personaje la dibuja Valle-Inclán en su actitud, él puede maltratar y aprovecharse de los inferiores pero se subordina absolutamente al poder de Santos Banderas. No puede enfrentarse con la política del dictador; siendo fiel a la tiranía su negocio está protegido:

"Puedo verme complicado, si no denuncio el hecho y me atengo a las ordenanzas de Generalito Banderas. ¿Te correrías tú el compromiso de no cumplimentarlas? Nueve soles me cuesta operar confiado con la buena fe de los marchantes. (...) Para evitarme complicaciones tendré que desprenderme de la tumbaguita y perder los nueve soles" (87).

La simetría de causa y efecto de los libros segundo y sexto

está mediatizada por la actitud de Quintín Pereda, que ocupa el cuarto libro (libro central de esta cuarta parte). Así pues, nos detenemos en este libro que el autor titula "El honrado gachupín" como ironía y contraste de la realidad narrativa. Como esbirro del tirano, denuncia a la chinita. Sirve a la tiranía, pero su avaricia teje un juego de falsedades para salir beneficiado (entrega una baratija para no perder el dinero que le dio a la chinita, este cambio se lo propone su sobrino Melquiades). De esta forma narra el autor lo sucedido:

"Sin demorarse, el honrado gachupín acudió a la Delegación de Policía. Guiado por el sesudo dictamen del sobrino, testimonió la denuncia con un anillo de oro bajo y falsa pedrería, que, apurando la tasa, no valía diez soles. El Coronel-Licenciado López de Salamanca le felicitó por su civismo:

-Don Quintín, la colaboración tan espontánea que usted presta a la investigación policial merece todos mis plácemes" (88).

Esta denuncia en la que inmiscuye a Zacarías el Cruzado anuncia nuevas desgracias. Así procede el jefe de Policía, la crueldad que caracteriza al mundo tiránico se hace presente en todos los seguidores del dictador:

"Procédase violento a la captura de esa pareja, y que los agentes vayan muy sobre cautela. Elíjalos usted de moral suficiente para fajarse a balazos, e ilústrelos usted en cuanto al mal rejoy de Zacarías el Cruzado. Si hay disponible alguno que le conozca, déle usted la preferencia" (89).

Las consecuencias de la denuncia que hizo "el honrado gachupín" poco le interesan. Sólo le preocupa marcharse sin la sortija. Su avaricia alcanza límites insospechados. La fortuna que les deparará a las personas que denunció no entraba en el ámbito de sus preocupaciones; sólo su dinero le interesa:

"El honrado gachupín se retiró cabizbajo, y su última mirada de can lastimero fue para la mesa donde la sortija naufragaba irremisiblemente bajo una ola de legajos" (90).

La llegada de la policía al Campo del Perulero, donde estaba el chozo en el que vivía la chinita trae las consecuencias siguientes: la detención de la mujer y la posterior desgracia del niño por impedirle llevárselo. Valle-Inclán describe la desprotección del niño, la crueldad de los defensores de la ley despótica y el sufrimiento de la mujer de tal forma que la conciencia objetiva del lector se pierde para tomar postura en favor de los inocentes. ¿Por qué la avaricia del "honrado gachupín" tiene que repercutir negativamente en los débiles?:

"(...), el caporal (...) puso esposas a la chinita, que suspiraba en la puerta, recogida en burujo, con el fustán echado por la cabeza. La levantó a empuellones. El crío, en el pecinal, lloraba rodeado del gruñido de los cerdos. La madre, empujada por los gendarmes, volvía la cabeza con desgarradoras voces:

-¡Ven! ¡No te asustes! ¡Ven! ¡Corre!

El niño corría un momento, y tornaba a detenerse sobre el camino, llamando a la madre. Un gendarme se volvió, haciéndole miedo,

y quedó suspenso, llorando y azotándose la cara. La madre le gritaba ronca:

-¡Ven! ¡Corre!

Pero el niño no se movía. Detenido sobre la orilla de la acequia sollozaba, mirando crecer la distancia que le separaba de la madre" (91).

El suspense que provoca la actitud del gachupín y la repercusión fatídica que tiene en el niño se desvela en el libro sexto "La mangana", revelación que provoca otros sucesos, de ahí la simetría de causa y efecto entre el libro segundo y el sexto.

Hemos subrayado cómo el indígena es la víctima del universo tiránico. En el libro sexto, que abordamos en este momento, nos encontramos con la vuelta de Zacarías a su chozo. Su convicción en azares sobrehumanos le mueve a descubrir el horrible final de su hijo (consecuencia de la denuncia de Quintín Pereda). El asombro ante tamaña injusticia es la primera reacción del indio abocado siempre a la desgracia y al sufrimiento. Símbolo de la injusticia es este personaje que Valle-Inclán nos presenta en su forma natural sin someterlo a la esperpentización:

"Lloraba un perro, muy lastimero. Zacarías sobresaltado, le llamó con un silbido. Acudió el perro zozobrante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja (...). El Cruzado monta el pistolón y camina con sombrío recelo. Pasa ante el chozo abierto y mudo. Penetra en la ciénaga. El perro le insta, sacudidas las orejas, el hocico al viento, con desolado tumulto, estremecida

la pelambre, lastimero el resuello. Zacarías le va en seguimiento.
Gruñen los marranos en el cenagal. Se asustan las gallinas al
amparo del maguey culebrón. El negro vuelo de zopilotes que
abate las alas sobre la pecina se remonta, asaltado del perro.
Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento.
¡Era cuanto encontraba de su chamaco! Los cerdos habían devorado
la cara y las manos del niño. Los zopilotes le habían sacado
el corazón del pecho. El indio se volvió al chozo. Encerró en
un saco aquellos restos, y con ellos a los pies, sentado a la
puerta, se puso a cavilar. De tan quieto, las moscas le cubrían
y los lagartos tomaban el sol a su vera " (92).

Valle-Inclán en su dinámica narrativa no puede dejar nada suelto, por ello Zacarías encuentra el dinero y el recibo que el empeñista le dio a la chinita por casualidad. Todo lo que le sucede a Zacarías está apoyado por los agüeros. Camina hacia su destino dirigido por su fe en las insistentes premoniciones. Convencido de que "el costal en el hombro le daba suerte", toma la decisión de hacer una visita al gachupín. Su fe es un intento de superación humana, puesto que, abocado a la injusticia, Zacarías siente (en este caso) la necesidad de sublevarse, de no aceptar la mezquindad y la crueldad deshumanizada, de intentar conseguir esa oscura meta humana de superación (93). El autor, claramente inclinado hacia este personaje, tras la decisión de Zacarías hace que el indio coincida con el ciego Velonés y la niña y escuche su conversación (corrobora la detención de la chinita por la denuncia del empeñista), de esta forma el autor salva de una decisión errónea a Zacarías. Nuestro personaje afianza su decisión a partir del diálogo que mantiene con la pareja

y el lector se hace defensor junto al autor de la próxima venganza. La vida para estos seres se reduce a luchar contra la miseria, simple afán de subsistencia:

"-Hija, necesito consolarme.

Zacarías levantó su botella y llenó los vasos de la niña y el ciego:

-Jalate no más. La cabrona vida sólo así se sobrelleva. ¿Qué pasó con la chinita? ¿Fue denunciada?

-¡Qué chance!

-¿Y la denuncia la hizo el gachupín chingado? Para no comprometerse.

-¡Está bueno! Al Señor Peredita dejátelo vos de mi mano "
(94).

La injusticia que invariablemente sigue los pasos de los desprotegidos e inocentes toma esta vez en Zacarías la persistente obsesión de la venganza. En ese mundo manipulado por la crueldad del tirano y sus seguidores sólo cabe la posibilidad de ejercer una justicia individual. Zacarías, consciente de que tiene que vengar la injusticia, se dirige obsesionado a ejecutarla. El sufrimiento que le produce se transforma en obsesión, sólo puede en su soledad acabar con el culpable, única forma de aplacar el sufrimiento, sólo la venganza:

"Zacarías el Cruzado se encubría con el alón de la chupalla.

Una torva resolución le asombraba el alma; un pensamiento solitario, insistente, inseparable de aquel taladro dolorido que

le hendía las sienes. Y formulaba mentalmente su pensamiento, desdoblándolo con pueril paralelismo:

-¡Señor Peredita, corrés de mi cargo! ¡Corrés de mi cargo, Señor Peredita!" (95).

El camino hasta la tienda de Quintín Pereda para Zacarías es la visión del absurdo de la existencia en un mundo en el que predomina el sinsentido de la crueldad. El absurdo y la impotencia subordinan el destino de esas vidas que sólo viven para sufrir injustamente las aberraciones de la tiranía, relegadas a una existencia animalizada:

"Las figuras se unificaban en una síntesis expresiva y monótona, enervadas en la crueldad cromática de las baratijas fulleras. Los bailes, las músicas, las cuerdas de farolillos, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante. Zacarías, abismado en rencorosa y taciturna tiniebla, sentía los aleteos del pensamiento, insistente, monótono, trasmutando su pueril paralelismo:

-¡Señor Peredita, corrés de mi cargo! ¡Corrés de mi cargo, Señor Peredita!" (96).

Este personaje, como antagonista, única excepción en el discurso narrativo, aporta a la acción una dinámica más humana. En el mundo satánico predominan la crueldad y la degradación; antagónicamente a estas directrices la venganza de Zacarías provoca el deseo de justicia, fuerza opuesta a la cosmovisión diabólica que caracteriza al macrocosmos literario. La actitud de Zacarías, su rebeldía, su intento de justicia individual

sugiere la destrucción de lo diabólico. Valle-Inclán tipifica en Zacarías al indio como raza oprimida desde la Conquista de América (97), la humanidad ausente en el resto de la obra, por ello es el antagonista moral. Su venganza simboliza un afán de ruptura con la dinámica de injusticias que despliega la tiranía. Su actitud ocupa una parte mínima del universo literario, pero es suficiente para que produzca conflicto. Si el autor hubiera prescindido de crear un antagonista como Zacarías, la degradación como consecuencia del mundo tiránico absorbería los distintos momentos del discurso literario, ya que, según Bourneuf, "no hay conflicto ni se complica la acción si no aparece una fuerza antagónica, un obstáculo que impida a la fuerza temática desplegarse en el microcosmos" (98). La degradación y la crueldad, fuerzas temáticas del mundo narrativo, se encuentran con un obstáculo: la rebelión de Zacarías contra las fuerzas diabólicas. Su humanidad prevalece, aunque no tenga una repercusión definitiva y no consiga la tensión que cabría esperar ante dos fuerzas divergentes: injusticia-crueldad / justicia-rebelión.

En el correspondiente diálogo entre Quintín Pereda y Zacarías nada hay de novedoso. El deseo del indio era que el gachupín viese los restos de su hijo, producto de su denuncia. Conseguido su deseo, Valle-Inclán nos muestra, como si de una cámara cinematográfica se tratase (99), el final del gachupín. No se trata de una mera descripción literaria, sino que, como precursor de los artistas cinematográficos (100), presenta la sucesión de hechos para que los veamos. Asistimos visualmente al final de la existencia del gachupín:

"El Cruzado, con súbita violencia, rebota la montura, y el

lazo de la reata cae sobre el cuello del espantado gachupín, que se desbarata abriendo los brazos. Fue un dislocarse atorbellinado de las figuras, al revolverse del guaco: Un desgarré simultáneo. Zacarías, en alborotada corveta, atropella y se mete por la calle, llevándose a rastras el cuerpo del gachupín. Lostrean las herraduras y tropica el pelele, ahorcado al extremo de la reata. El jinete, tendido sobre el borren, con las espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa reata el tirón del cuerpo que rebota en los guijarros. Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado" (101).

Su tristeza como herencia de siglos no desaparece con la venganza, pero su conciencia de ser humano queda tranquilizada. Único personaje con valores positivos que el autor salva de la esperpentización pero, precisamente por esto, está condenado al sufrimiento y a la impotencia. Las palabras de Zamora Vicente apoyan este argumento: "Y solamente cuando el dolor o el desencanto alcanzan un límite desusado, se cierra todo resquicio a la guasa, al esguince grotesco, abrumada la mirada, por la desolada vulgaridad o por la deslumbrante grandeza. Solamente esa circunstancia, repito, obliga a enmudecer a todos esos guiños que se balancean en la cuerda floja del sarcasmo o de la trágica broma" (102).

El contraste entre Quintín Pereda y Zacarías es evidente. El primero esperpentizado hasta el último momento de su existencia queda deshumanizado; el segundo, tratado por el autor con delicadeza, representa a esa humanidad que por los caminos de la existencia encuentran un duro trayecto que tendrán que superar siempre con el sufrimiento. De aquí

el antagonismo positivo de este personaje en el universo narrativo.

La denominación de Mundo Revolucionario la centramos fundamentalmente en esta parte porque la red de relaciones entre los personajes nos lleva a conocer al personaje que proyecta la sublevación contra Santos Banderas que Valle-Inclán anticipa en el prólogo. Según Bourneuf el personaje de la novela "es indisociable del universo ficticio al que pertenece: hombres y cosas. No puede existir en nuestro ánimo como si fuera un planeta aislado: forma parte de una constelación y es a través de ésta que vive en nosotros con todas sus dimensiones" (103); efectivamente el mundo revolucionario es una parte del universo ficticio que abarca la tiranía de Niño Santos, los personajes que protagonizan la revolución son indisociables de la tiranía como polo opuesto a ésta. Por la red de relaciones existente entre los personajes que integran el universo ficticio conocemos a Filomeno Cuevas ya que Domiciano de La Gándara le pide ayuda (104). Hay que recordar que la estructura de simetría que caracteriza a toda la obra se apoya en esta parte central en los personajes principales que actúan en ella. Los libros tercero "El Coronelito" y quinto "El Ranchero" están dedicados a Domiciano y Filomeno, amigos absolutamente opuestos. Lo fundamental de estos libros es la simetría de contraste entre uno y otro personaje.

La cadena de circunstancias lleva al Coronelito a una situación opuesta a la que tenía; seguidor del tirano, se presenta ante Filomeno Cuevas como revolucionario. Personaje vividor y sin principios intenta sacar partido en todo momento, típico tráfuga arribista. Le propone a Filomeno ser el dirigente de la revolución:

"Yo hacía política revolucionaria y he sido descubierto, y, antes de ser tronado, me arranco la máscara. ¡Mi viejo, vamos a pelearle el gallo al Generalito Banderas! ¡Filomeno, mi viejo tú de milicias estás pelón y te aprovecharán los consejos de un científico! Te nombro mi ayudante. Filomeno, manda no más a la mucama que te cosa los galones de capitán " (105).

La irresponsabilidad de este personaje contrasta con la actitud de compromiso que Filomeno Cuevas adopta. El encadenamiento de las circunstancias le lleva a tomar parte activa en la sublevación contra Santos Banderas; la justicia de Roque Cepeda y su detención injusta le hacen tomar conciencia de actuar con patriotismo:

"Laurita, yo comercio y gano la plata, mientras otros se juegan vida y hacienda por defender las libertades públicas. Esta noche he visto conducir entre ballonetas a Don Roquito. Si ahora me rajo y no cargo un fusil, será que no tengo sangre ni vergüenza. ¡He tomado mi resolución y no quiero lágrimas, Laurita!" (106).

La actitud de uno y otro personaje ocupa el mismo objetivo, el derrocamiento de Tirano Banderas; el motivo de la decisión de ambos obedece a circunstancias absolutamente divergentes. Domiciano de la Gándara perseguido por el tirano se salva de su enemigo uniéndose a la oposición. Filomeno Cuevas, cansado de la injusticia tiránica, decide terminar con ella. El objetivo responde también a la red de relaciones a la que pertenecen los personajes del universo ficticio, dependiendo

del papel que el autor les otorga (107). En este caso, estos dos personajes (aunque obedeciendo a motivos distintos) crean la tensión de la obra, puesto que la narración se ve fragmentada en dos polos opuestos: la tiranía de Santos Banderas y la sublevación de Filomeno Cuevas y Domiciano de la Gándara. Del éxito o del fracaso de esta segunda fuerza (que provoca el conflicto en el recorrido de la novela) depende que el mundo dantesco de la tiranía se cierre o se prolongue.

En el libro quinto, "El Ranchero", el autor, siempre desde fuera, nos hace asistir a la reunión que Filomeno Cuevas mantiene con sus vecinos revolucionarios. Revela su proyecto de ir contra el Tirano y obtiene el apoyo de sus compañeros:

"Filomeno Cuevas, con recalmos y chanzas escribía un listín de los reunidos y se proclamaba partidario de echarse al campo, sin demorarlo. Secretamente, ya tenía determinado para aquella noche armar a sus peones con los fusiles ocultos en el manigual, pero disimulaba el propósito con astuta cautela. Enzarzada polémica, alternativamente opinían sus alarmas los criollos rancheros. Vista la resolución, se avinieron en ayudarle con caballos, peones y plata, pero ello había de ser en el mayor sigilo, para no condenarse con Tirano Banderas" (108).

La revolución en marcha implica la evolución de los acontecimientos. La responsabilidad que conlleva la resolución de Filomeno Cuevas le hace retomar una postura con Domiciano. El oportunismo de este personaje le hace desconfiar y cambia la decisión que había tomado en el libro

tercero (ir juntos contra Santos Banderas). Le ofrece un^a caballo y un guía para que se vaya. Después le dará dinero. Este ultimatum es rechazado por Domiciano que le reprocha su inhospitalidad y actúa con un dramatismo exacerbado, jugando con los sentimientos infantiles de los hijos de Filomeno (109). La decisión de Filomeno es inalterable, el oportunismo y la ambición de Domiciano no le ofrecen mucha seguridad. Sólo cambia el rumbo de las cosas lo imprevisible. A lo largo de la novela hemos visto cómo lo circunstancial, lo fortuito, lo inesperado cambia el proceso de la narración. Una vez más, es el hecho imprevisible lo que salva a Domiciano del ultimátum de su compañero. La insistencia e importancia que cobra en la narración la transformación de los hechos por las circunstancias crea inestabilidad en el corpus novelesco, que, quizá, se puede relacionar con la inestabilidad humana en general. Aunque, por otra parte, la mutabilidad de las circunstancias se puede relacionar con la cosmovisión del mundo religioso de valores invertidos. Concepción demoníaca en la que tiene cabida el absurdo, lo grotesco, la crueldad, la degradación humana y cualquier tipo de conceptos que englobe lo negativo, mero reflejo del sufrimiento humano por la tiranía.

Siguiendo con la hilaridad de la narración el cambio en la decisión de Filomeno Cuevas se produce por la proximidad de las tropas federales. Ante el peligro inmediato le ofrece su amistad a Domiciano sin perder la desconfianza en el oportunista:

"- ¡Estamos fregados! Tenemos tropas federales por los rumbos del rancho.

Escupió el Coronelito, torcida sobre el hombro la cara:

-Me entregas, y te pones a bien con Banderitas. ¡Filomeno te has deshonrado!

-¡No me chingues! Harto sabes que nunca me rajé para servir a un amigo. Y de mis prevenciones es justificativo el favor que gozabas con el Tirano. No más, ahora, visto el chance, la cabeza me juego si^{no} te salvo"(110).

El análisis de esta parte central lo cerramos con el séptimo libro "Nigromancia" que al igual que el primer libro "La Fuga" forma el marco de esta parte (111). Decidida la sublevación llega el momento de la despedida familiar. El afán de servir a la Patria conduce a Filomeno a hacer la revolución y así lo expresa:

"He creído hasta hoy que podía ser un buen ciudadano, trabajando por acrecentarles la hacienda, sin sacrificar cosa ninguna al servicio de la Patria. Pero hoy me acusa mi conciencia, y no quiero avergonzarme mañana, ni que ustedes se avergüercen de su padre "(112).

La aparición de Zacarías es lo que enmarca esta parte, se une a la revolución junto a Domiciano. El elemento mágico es otro elemento estructurador de la obra. Hay que destacar el interés con que Valle-Inclán recoge la conciencia mágica de los indios ejemplificándola, fundamentalmente, en Zacarías el Cruzado. Su fe, su confianza en el derrocamiento de Tirano Banderas surge de su creencia en las fuerzas mágicas, en este caso los restos de su hijo son el augurio del éxito de la revolución:

"¡Se chinga Banderitas! Tenemos un auxiliar muy grande. ¡Aquí va conmigo!

El Coronelito, le miró, sospechándole borracho:

-¿Qué dices, manís?

-La reliquia de mi chamaco. Una carnicería que los chancos me han dejado. Va en este alforjín" (113).

El título de esta cuarta parte -AMULETO NIGROMANTE- sugiere lo diabólico, lo mágico que se relaciona con el séptimo libro, "Nigromancia".

Si retrocedemos al prólogo y sintetizamos los motivos del levantamiento, comprobamos que todo responde al espíritu mágico. La lógica, la razón no tienen lugar en un mundo dominado por las injusticias y la degradación.

Valle-Inclán, conocedor de la concepción mágica de los pueblos hispanoamericanos, la refleja en la obra. La visión de la realidad de estos pueblos la resume Jaime Valdivieso: "Nuestra América, desde antes de la Conquista, desde las historias de Popol-Vuh ha sido escenario de múltiples formas de imaginación que nacen de la tierra, de las magias y leyendas, de las supersticiones de los pueblos, reflejo de su modo peculiar de interpretar los hechos y los fenómenos" (114). Esta concepción recogida en la narrativa desemboca en la tan extendida corriente literaria que se llamó "realismo mágico" que, posteriormente, se confundió con el realismo fantástico". La explicación que hace Alejo Carpentier del "maravilloso" aclara posibles equívocos: "(...) lo maravilloso



comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe"(115). Valle-Inclán deposita en sus personajes el elemento mágico; ya se ha señalado la fe que empuja a Zacarías a la venganza, así como su convicción del éxito de la revolución. Esa misma fe la aplica a Filomeno Cuevas, que siente lo que Carpentier denomina "una iluminación inhabitual", esa "corazonada" que le impulsa irracionalmente a la sublevación contra Santos Banderas. Filomeno Cuevas, contraponiéndose al razonamiento de Domiciano de la Gángara, llega al "estado límite" carpenteriano por la exaltación de su espíritu; sólo por la "corazonada" se lanza a la terrible conquista del éxito o del fracaso de su empresa:

"La guerra es una técnica científica y tú la conviertes en bolada de ruleta.

-Así es

-Pues discurre como un insensato.

-¡Posiblemente! No soy un científico, y estoy obligado a no guiarme por otra norma que la corazonada, ¡Voy a Santa Fe, por la cabeza de Generalito Banderas!"(116).

La sensación "maravillosa" (mágica) de Filomeno Cuevas transforma la realidad; su presentimiento se aleja de lo "fantástico" puesto que

no responde a la búsqueda de una solución posible por medio de la imaginación (117). Su espíritu iluminado percibe una dimensión de la realidad ampliada que se escapa de la visión lógica de Domiciano:

"Intentas una operación sin refrendo táctico, una mera escaramuza de bandolerismo, contraria a toda teoría militar (...) Eres ambicioso y soberbio. No me escuches. Haz lo que te parezca. Sacrifica a tus peonadas. Después del sudor les pides la sangre. ¡Muy bueno!.

-De todo tengo hecho mérito en la conciencia, y con tantas responsabilidades y tantos cargos no cedo en mi idea. Es más fuerte la corazonada.

-La ambición de señalarte.

-Domiciano, tú no puedes comprenderme. Yo quiero apagar la guerra con un soplo, como quien apaga una vela" (118).

El deseo del iluminado sobrepasa toda explicación racional, lo que no sorprende, puesto que soportar los poderes demoníacos de Santos Banderas también se escapa de lo racional y llevan a una existencia absurda y atormenta a aquellos que los padecen. Sólo la espera de que lo casual cambie esa inercia existencial caracteriza a esos seres temerosos.

Del prólogo, continuando con la circularidad que caracteriza a la obra (estructura idónea para envolver al lector en ese mundo diabólico), encontramos la continuidad de la acción en la séptima parte de la narración, donde el deseo del iluminado se ve realizado en la visión

telepática de Lupita, la Romántica. La descripción visual que hace de la revolución coincide con todas las misiones que Filomeno encargó a sus hombres en el prólogo (119). Sigue la acción en el epílogo donde al final del mismo el tirano muere, muerte que el autor ejecuta con gran dramatismo:

"Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas. El mismo auto mandaba hacer cuartos el trono y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas"(120).

La pesadilla que Santos Banderas propaga en Santa Fe de Tierra Firme debería acabarse con su muerte. Esta debería significar la liberación de la opresión tortuosa y aniquiladora que mantuvo su tiranía. Pero no es esto precisamente lo que Valle-Inclán solapadamente transmite. El recorrido lento y minucioso que hemos intentado hacer deja entrever que el éxito de la revolución no aportará muchos cambios. El autor, sabedor de la historia de los pueblos hispanoamericanos (un ir y venir de la anarquía al caudillismo, de éste a la dictadura y la consiguiente revolución; ciclo histórico difícil de cambiar durante mucho tiempo) no puede trastocar esa realidad histórica en el universo ficticio. De ahí que la crítica haya subrayado que la figura de Domiciano de la Gángara encierra todas las características del nuevo tirano; personaje oportunista y ambicioso, capaz de aprovechar los ideales revolucionarios (121) para sacar partido, y, ¿por qué no?, someter a una nueva tiranía a sus habitantes.

Como trasfondo Valle-Inclán delinea la inercia existencial de la "plebe cobriza" que se caracteriza por su pasividad en el universo narrativo. Sólo sabemos la concepción que esa masa tiene del tirano. El terror de Santos Banderas asumido por la masa da lugar a la divinización del tirano, al que le atribuyen "poderes mágicos" con valor negativo. Esta cosmovisión determina la adquisición del papel de "antihéroe", ya que no es admirado sino temido. Divinidad que responde al mundo religioso de valores invertidos que caracteriza al universo tiránico:

"El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos susurra, por bochinchas y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos. El Dragón del Señor San Miguelito le descubría el misterio de las conjuras, le adoctrinaba. ¡Eran compadres! ¡Tenían pacto! ¡Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satanás! Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos"(122).

La masa amorfa, acosada por la pobreza y el miedo, adopta la postura estática de la espera; toma conciencia de su impotencia y exagera hasta la divinización el poder de esa figura que, aunque no está presente físicamente, ocupa el tiempo y el espacio de su destino histórico.

NOTAS.-

- (1).- ANGEL RAMA al estudiar la novelística del dictador no menciona estos antecedentes, remite a El Señor Presidente de Asturias como intento de "abordar la realidad latinoamericana presente a través de una figura clave que podría procurarnos la comprensión del conjunto global", véase su estudio Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976, p.9.
- (2).- CONRADO ZULUAGA, Novelas del dictador, dictadores de novela, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977, p.12.
- (3).- Véase BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", en Cuadernos hispanoamericanos, nº 359, Madrid, 1980 (II), pp. 325-326.
- (4).- Con respecto a esto señala ALONSO ZAMORA VICENTE: "Los vocablos americanos están utilizados en su más noble y aguzada función, y -aquí está lo importante- en igual plano que el de otras muchas facetas del idioma que se entrelazan, con ellas y al lado de ellas dentro de Tirano Banderas. Ninguna de esas dispares variaciones del lenguaje disiente o se siente disminuida por la vencidad de las otras. Allí está el léxico de los toros; el del ejército (el del ejército español del siglo XIX, en inminente trance de pronunciamento); el del poetón, detective de la rima; el del parlamentarismo (ingenuidad y declamación); el del comerciante, traspasado de usura y de afanes concretos;

el de la diplomacia, clasicismo y engolamiento. Y hasta el desgarró de la plebe madrileña o andaluza, al borde ya de las jergas misteriosas. Y más, mucho más. Hasta el inevitable cliché de la prosa acicaladísima de las Sonatas con los acostumbrados galleguismos. Y todos -español de todos y cada uno- vibran a la vez: que en Tirano Banderas se ha conseguido dar realidad al carácter esencial de la lengua: la variedad, la infinita variedad concreta, dentro de la unidad más rígida: la del espíritu, la de la creación literaria", véase "Variedad y unidad de la lengua en Tirano Banderas", en Voz de la letra, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p.128.

- (5).- Según ALONSO ZAMORA VICENTE, "el tirano -la oposición no son más que los motivos básicos sobre los que hace bailar su patética danza a la sociedad que soporta y conlleva tal estructura", véase la introducción de la edición realizada por el mencionado crítico de Tirano Banderas, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p.XI).
- (6).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, Barcelona, Ariel, 1981, p. 43.
- (7).- OLDŘIC BĚLIČ, Análisis estructural de textos hispanos, Madrid, Edit. Prensa Española, 1969, pp. 161-162.
- (8).- BERNARDO SUBERCASEAUX, art. cit. sup., p. 327.

- (9).- Véase OLDŘIC BĚLIČ, op. cit., pp. 156-157

- (10).- Véase ALONSO ZAMORA VICENTE, su edición de Tirano Banderas, loc. cit., p.XXIV.

- (11).- Sobre este aspecto véase EMMA-SUSANA SPERATTI-PIÑERO, "La elaboración artística de Tirano Banderas", en De Sonata de Otoño al Esperpento, Londres, Tamesis Books Limited, 1968, p. 137.

- (12).- Ibidem, pp. 134-136.

- (13).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, seguimos la edición de A. Zamora Vicente ya citada, p.28.

- (14).- Véase OLDŘIC BĚLIČ, op. cit., pp. 160-161.

- (15).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, loc. cit., p.17.

- (16).- Véase OLDŘIC BĚLIČ, op. cit., pp. 163-164.

- (17).- Interesante resulta la descripción que hace Valle-Inclán de los aduladores de Santos Banderas, la mayoría de ellos personajes ambiciosos y sin escrúpulos ni formación: "El abarrotero, el empeñista, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado se inclinaban en hilera ante la momia taciturna", RAMON DEL VALLE INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 19.

(18).- Ibidem, p. 21.

(19).- ANGEL RAMA, Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., p.8.

(20).- RAMON DEL VALLE INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., pp. 24-25.

(21).- Ibidem, p. 37.

(22).- Consideramos necesario transcribir el párrafo en el que el tirano promete justicia a D^a Lupita:

"¿Con qué gustan mis jefecitos de refrescarse?

Les antepongo que solamente tres copas tengo. Denantes, pasó un coronelito briago, que todo me lo hizo cachizas, caminándose sin pagar el gasto.

El tirano formuló lacónico:

-Denúncielo en forma y se hará justicia.

Doña Lupita jugó el rebocillo como una dama de teatro:

-¡Mi Generalito, el memorialista no moja de pluma sin tocar por delante su estipendio!

Marcó un temblor la barbilla del Tirano:

-Tampoco es razón. A mi sala de audiencias puede llegar el último cholo de la República. Licenciado Sóstenes Carrillo, queda a su cargo instruir el proceso en averiguación del supuesto fugado..." Ibidem, p.40.

(23).- Ibidem, p.67.

(24).- Ibidem, p.73.

(25).- A pesar de ser compadres de Domiciano de la Gándara todos le acusan de traidor para justificar la cobardía o evitar el enfrentamiento con Santos Banderas:

"El Licenciado Carrillo aguzaba la sonrisa:

-Me permito llamarles al asunto. Sospecho que hay otra acusación contra el Coronel de la Gándara. Siempre ha sido poco de fiar ese amigo y andaba estos tiempos muy bruja, y acaso buscó remediarse de plata en la montonera revolucionaria.

Se confundieron las voces en un susurro:

-No es un secreto que conspiraba.

-Pues le debe cuanto es al patroncito.

-Como todos nosotros.

-Soy el primero en reconocer esa deuda sagrada.

-Con menos que la vida, yo no le pago a Don Santos.

-Domiciano le ha correspondido con la más negra ingratitud.

Puestos de acuerdo, ofreció la petaca el Mayor del Valle",

Ibidem, pp. 78-79.

(26).- Ibidem, p.80.

(27).- Ibidem, p. 81.

(28).- Ibidem, p. 207.

(29).- Ibidem, p. 211.

- (30).- CARLOS RANGEL con respecto a esto observa que:
- "Cuando hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX las clases dirigentes latinoamericanas comienzan a formular explicaciones o excusas por el fracaso de sus sociedades en comparación con la sociedad norteamericana, es al indio, al negro y a la mezcla de razas a quienes van a culpar; y esa explicación va a preceder primero, y luego a coexistir durante algún tiempo con la que hoy está de moda y que atribuye exclusivamente al imperialismo norteamericano el atraso y la frustración de América Latina", CARLOS RANGEL, Del buen salvaje al buen revolucionario, Barcelona, José Batllo Editor, 1976, p.33.
- (31).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., pp. 213-214.
- (32).- Ibidem, p. 245.
- (33).- Ibidem, p. 247.
- (34).- Ibidem, p. 241.
- (35).- OLDŘIC BĚLIČ expone al respecto que: "la organización de la narración según el principio de los números mágicos no es, evidentemente, un fruto caprichoso del azar sino el resultado de un esfuerzo arquitectónico consciente e intencionado", véase "La estructura narrativa de Tirano Banderas", en Análisis estructural de textos hispanos, loc. cit., p. 146.

- (36).- Hay que añadir que en la obra aparecen otros elementos mágicos. Consúltese el artículo mencionado arriba, donde se nombran los elementos mágicos de Tirano Banderas y confirman la existencia de la magia. Véase fundamentalmente las págs. 152-155, art. cit. sup.
- (37).- Nacho Veguillas exclama: "¡Con ese juego ilusorio me adivinaste el pensamiento!", RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 263.
- (38).- La expresión de Santos Banderas contrasta con la de Nacho Veguillas: "De chamacos hemos visto estos milagros por dos reales", Ibidem, p. 264.
- (39).- EMMA-SUSANA SPERATTI-PIÑERO, El ocultismo en Valle-Inclán, Londres, Tamesis Books, 1974, p.151.
- (40).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.265.
- (41).- Ibidem, p. 270.
- (42).- Ibidem, p.271.
- (43).- CARLOS RANGEL, Del buen salvaje al buen revolucionario, loc. cit., p. 201.
- (44).- ARTURO USLAR PRIETI en un artículo periodístico justifica

a los distintos dictadores y argumenta: "Rosas, Páez, Porfirio Díaz, Juan Vicente Gómez fueron productos de la tierra, de la tradición y de la necesidad histórica. Representaban la cabalidad, y allí reside el secreto de su inmenso y efectivo poder, la realidad de un mundo rural que había roto los lazos del Imperio Español para tratar de implantar instituciones republicanas y liberales que no tenían ninguna base en su pasado. El caudillo histórico fue la fuerza autóctona que llenó el vacío de poder (...) ¿por qué y cómo surgieron hombres como Don Porfirio, como Rosas, si no reflejaban el sentimiento, las inclinaciones y el ser interior de una mayoría de sus pueblos, si no eran en el más exacto concepto, intérpretes, representantes y personificadores del más fuerte sentido colectivo existente para la hora?, "El caudillo ante el novelista", en El Nacional, Caracas, 11-5-75.

- (45).- PEDRO SALINAS, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.92.
- (46).- Véase a este propósito VERITY SMITH, Ramón del Valle-Inclán, London, Tamesis Books, 1973, pp. 133-134.
- (47).- Con respecto al distanciamiento del narrador postula JOSE-LUIS VARELA: "Valle reconocía tres modos de ver el mundo, según el grado de distanciamiento que el autor adoptase ante sus propias criaturas: el de Homero, el de Shakespeare y el de Cervantes. En éste, los dioses se convierten en personajes de sainete, y esta manera,

muy española, es la de Quevedo, la de Cervantes, quien se cree más cabal y más cuerdo que su Don Quijote, y jamás se emociona con él", véase "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán", en La transfiguración literaria, Madrid, Edit. Prensa Española, 1970, p.251.

(48).- PEDRO SALINAS, op. cit., p.94.

(49).- Ibidem, pp. 92-93.

(50).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.183.

(51).- Véase a este propósito VERITY SMITH, op. cit., p.134.

(52).- OLDŘIC BĚLIČ observa la importancia de la simetría como principio estructural y señala: "En la parte tercera (cuya acción se desarrolla en el congal de Cucarachita) se relatan las diversiones de los compadres del tirano; en la quinta, los sufrimientos de sus adversarios (en las cárceles de Santa Mónica). Hay, además, entre estas dos partes simétricas, relación de continuidad: Nachito Veguillas, detenido después de una noche de farra en el congal, viene a parar en Santa Mónica", véase "La estructura narrativa de Tirano Banderas", en op. cit., p.157.

(53).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.184.

(54).- Ibidem.

- (55).- EMMA SUSANA SPERTTI-PIÑERO, "La elaboración artística de Tirano Banderas", en De Sonata de Otoño al esperpento, Londres, Tamesis Books, 1968. Véase el apartado titulado "Las fuentes y su aprovechamiento", pp. 79-103.
- (56).- RAMON DEL VALLE- INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 187.
- (57).- Con respecto a las características del diálogo señala PEDRO SALINAS: " por estar contenido dentro de lo principal, el diálogo dramático, no puede permitirse fluencias ni dilaciones excesivas. Y, sobre todo, no tiene por qué entrar en los secretos mecanismos del alma de los personajes, ya que eso lo dirán ellos, en seguida, con sus frases", véase Literatura española del siglo XX, loc. cit., pp. 93-94.
- (58).- RAMON DEL VALLE INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit..p. 188.
- (59).- JOSE-LUIS VARELA, "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán", en op. cit., p. 239.
- (60).- Con respecto a la trayectoria literaria de Valle-Inclán señala EMMA-SUSANA SPERATTI-PIÑERO: "Estética, aspecto, intención, gesticulación melodramática, todo queda plasmado entre 1919 y 1925. Si amor, muerte y religión habían sido los tres grandes temas fundamentales de las Sonatas, desde ahora amor y religión, huecos, vacíos, petrificados, están sojuzgados por la muerte.

De los tres temas, sólo ella nos queda, dominante. Bajo este signo comienzan las grandes obras esperpénticas: Tirano Banderas (1916), La corte de los milagros (1927), ¡Viva mi dueño! (1928), a las que hay que agregar la novela inconclusa Baza de espadas (1932) y el novelín con vistas a ampliación de un episodio de La Corte, titulado El trono dorado (1936). De todas ellas es Tirano Banderas la que ofrece el esperpento perfecto", "La elaboración artística de Tirano Banderas, en op. cit., p. 153.

(61).- Con respecto al papel del Doctor Sánchez Ocaña señala ALONSO ZAMORA VICENTE: "En los discursos del Licenciado, palabras muy orquestadas, quizá mejor pronunciadas y, a fin de cuentas, pura pirotecnia estrepitosa, Valle-Inclán deja entrever toda la garrulería del siglo XIX. La presentación del orador recuerda muy de cerca el general sentimiento de los noventa y ochistas frente a los políticos y oradores parlamentarios de corte castelarino, gente que han confundido los límites de la nación y de la convivencia con los trinos de sus gargantas", véase La introducción a Tirano Banderas, loc. cit., pp. XXI-XXII.

(62).- RAMON DEL VALLE INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 194.

(63).- Ibidem, p.195.

(64).- Ibidem, p.200.

- (65).- B. EICHENBAUM, "Sobre la teoría de la prosa" en TZVETAN TODOROV, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Madrid, Siglo XXI, 1970, p.147.
- (66).- MARUXA SALGUES GARGILL trata la técnica teatral utilizada por Valle-Inclán: "Si observamos la estructura y el lenguaje de Tirano Banderas llegamos a la conclusión de que por medio de la superposición de las palabras temporales, el lenguaje de acotaciones, el diálogo rápido, la acción movida y el cromatismo vívido, Valle-Inclán nos da la impresión de que más que lectores somos espectadores, estamos viendo un espectáculo", véase Tirano Banderas (Estudio crítico-analítico), Jaén, Gráficas Nova, 1973, p. 31.
- (67).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 204.
- (68).- BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 359, Madrid, 1980 (II), pp. 326-327.
- (69).- RICARDO GULLON, "Técnicas de Valle-Inclán", en Papeles de Son Armadans, t. XLIII, nº CXXVII, Palma de Mallorca, Oct. 1966, pp. 38-40.
- (70).- ALBERT THIBAUDET, Réflexions sur le roman, París, Gallimard, 1963, p.180.

- (71).- Véase la enumeración que, minuciosamente, hace de los recursos esperpénticos EMMA-SUSANA SPERATTI-PIÑERO en "El Esperpento", en De Sonata de otoño al esperpento, loc. cit., pp. 147-163.
- (72).- ALONSO ZAMORA VICENTE, "Introducción a Tirano Banderas", loc. cit., p.XXV. (El paréntesis es nuestro).
- (73).- JOSE-LUIS VARELA hace una distinción de lo grotesco: "Cabe, pues, distinguir un grotesco orientado hacia lo fantástico de otro dirigido con preferencia a lo satírico. Este último es el que encuentra en Valle generosa expresión. Valle procura extraer todas las posibilidades artísticas posibles de lo macabro y del autómatas (mecanización de un ser vivo o animación del inorgánico). No describen generalmente a sus personajes: los define grotescamente; los emparenta por algún rasgo significativo con el mundo animal o al animal con el hombre; los mueve con resorte mecánico, a fin de socavar su dignidad aparente (política, literaria, simplemente humana)", véase "El mundo de los grotesco en Valle-Inclán", en op. cit..., p. 218.
- (74).- Ibidem, p.231
- (75).- MARIO VARGAS LLOSA, "La literatura es fuego", en Contra viento y marea (1962-1982), Madrid, Seix Barral, 1983, p.134.
- (76).- CONRADO ZULUAGA, Novelas del dictador, dictadores de novela, loc. cit., p. 72.

- (77).- OCTAVIO PAZ, El laberinto de la soledad, Madrid, F.C.E., 1982, p.119.
- (78).- MARIANO BAQUERO GOYANES, Estructura de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p.207.
- (79).- EMMA-SUSANA SPERATTI-PIÑERO, "La elaboración artística de Tirano Banderas", en De sonata de Otoño al esperpento, Londres, Tamesis Books, 1968, p.134.
- (80).- OSCAR TACCA, Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1979, p.11.
- (81).- BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", Cuadernos hispanoamericanos, nº359, Madrid, 1980 (II), p.329.
- (82).- GREGORIO MARTINEZ SIERRA, "Entrevista con Valle-Inclán", en ABC, Madrid, 7, Diciembre, 1928. (El paréntesis es nuestro).
- (83).- ALONSO ZAMORA VICENTE, Las Sonatas de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1983, p.57.
- (84).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.113.
- (85).- Ibidem, p.123.

- (86).- Ibidem, p.126. (Los subrayados son nuestros).
- (87).- Ibidem, p.134.
- (88).- Ibidem, p.145.
- (89).- Ibidem, p.148.
- (90).- Ibidem
- (91).- Ibidem, p.150.
- (92).- Ibidem, p. 160 (Los subrayados son nuestros).
- (93).- ALONSO ZAMORA VICENTE a propósito de este personaje señala:
"La fe poderosa que le empuja después, con el saco macabro a cuestas no es solamente contraste, literalmente hablando, sino una profunda convicción de que el alma humana y sus situaciones son perfectibles, de que el hombre tiene la oscura obligación inexcusable de perseguir esa meta de superación y de entusiasmo", véase su "Introducción a Tirano Banderas", loc. cit., p. XIX.
- (94).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., pp. 164-165.
(Los subrayados son nuestros).

- (95).- Ibidem, p. 168 (Los subrayados son nuestros).

- (96).- Ibidem, p.169.

- (97).- EMMA-SUSANA SPERATTI-PÍÑERO, "La elaboración artística de Tirano Banderas", en op. cit., p.158.

- (98).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, Barcelona, Ariel, 1981, p. 184.

- (99).- ALONSO ZAMORA VICENTE expone la importancia del cine en la dinámica artística como técnica capaz de captar la conciencia de este siglo: "Todo el arte del siglo XIX hablaba de elementos mucho más tranquilizadores que el nuestro: se hablaba, con aplomo, de progreso, de fluidez, de evolución. Artísticamente, el matiz era decisivo. Pero el siglo XX nos ha enseñado un mundo en el que no tienen cabida tan seguras actitudes, sino que resulta el dominio total del absurdo, una complicada máquina en la que nexos y concatenación son imprevisibles, azarosos, ilógicos: vivimos en el imperio de lo discontinuo, lo revolucionario. Y es precisamente hacia 1920 cuando Europa comienza a vivir estas irregularidades o nuevos puntos de intelección. Como en tantas ocasiones, las artes plásticas son la vanguardia del problema y las que logran exhibirlo mejor. El cubismo, el arte abstracto (...). Finalmente el cine. Es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de

la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario", véase La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia), Madrid, Gredos, 1969, p.157.

(100).- ALONSO ZAMORA VICENTE, Las Sonatas de Valle-Inclán, loc. cit., pp.125-135.

(101).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.174.

(102).- ALONSO ZAMORA VICENTE, "Introducción a Tirano Banderas", loc. cit., p.XXV.

(103).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, loc. cit., p.171.

(104).- Los críticos citados señalan: "Los personajes de novela influyen recíprocamente y se dan a conocer unos gracias a otros, tanto si se trata de grupos considerables (...) o de figuras episódicas", véase la op. cit. sup., p.171.

(105).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., pp.140-141.

(106).- Ibidem, p.144.

(107).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, loc. cit., p. 173-174.

(108).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., pp. 151-152.

(109).- Domiciano se queja de esta forma: "Acompasan con unánime coro los cinco chamacos. El Coronelito, en medio, abierto de brazos y zancas, desconcierta con una mueca el mascarón de la cara y ornea un sollozo, los fuelles del pecho inflando y desinflando. -Tiernos capullos, estáis dando ejemplo de civismo a nuestros progenitores! Niños, no olvidéis esta lección fundamental, cuando os corresponda actuar en la vida. ¡Filomeno, estos tiernos vástagos te acusarán, como un remordimiento, por la mala producción que has tenido a mí referente! ¡Domiciano de la Gándara, un amigo entrañable, no ha despertado el menor eco en tu corazón! Esperaba verse acogido fraternalmente, y recibe peor trato que un prisionero de guerra. Ni le autorizan las armas ni la palabra de honor le garanta. ¡Filomeno, te portas con tu hermano chingadamente!", Ibidem, pp. 157-158.

(110).- Ibidem, 158-159.

(111).- OLDŘIC BĚLIČ con respecto a esto señala: "Los libros primero ("La fuga") y séptimo ("Nigromancia") forman una especie de marco de esta parte: en el primero, el Coronelito, huyendo del tirano, viene a buscar a Zacarías para pedirle ayuda: en el séptimo, los dos se juntan otra vez para participar en la sublevación organizada por Filomeno Cuevas", véase "La estructura narrativa de Tirano Banderas", en la op. cit., p. 157.

- (112).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.176.
- (113).- Ibidem, p.178.
- (114).- JAIME VALDIVIESO, "Realidad mágica y realidad fantástica", en Realidad y ficción en Latinoamérica, México, Joaquín Mortiz, 1975, p.65.
- (115).- Véase el estudio de FLORINDA FRIEDMAN DE GOLBERG sobre El reino de este mundo, Barcelona, Edhasa, 1978, p.55.
- 116.- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.11.
(Los subrayados son nuestros).
- (117).- JAIME VALDIVIESO a propósito de "lo fantástico" expone: "Surge dentro de una visión racionalista y científica del mundo, de un esfuerzo individual de la imaginación que busca la invención deliberada el mejor medio para explicarse y novelar la realidad que no perciben los sentidos: Se relaciona con las ciencias, la gnoseología y la eterna inquietud metafísica. Nace esta corriente literaria con las preocupaciones científicas y críticas del siglo XVIII, y sus iniciadores más visibles son Hoffmann en Alemania, y los escritores en lengua inglesa como Swift, Lewis Carrol, Stevenson, Mary Shelly y el americano Edgar Allan Poe. En Latinoamérica los laberintos metafísicos y los juegos entre realidad y apariencia de Borges; las nuevas posibilidades del tiempo y el espacio, y la ruptura del principio de identidad

en Cortázar; la realidad que se escurre y se duplica en Aura de Carlos Fuentes; las imáginerías absurdas de Juan-José Arreola y muchas páginas de Paradiso de Lezama Lima pueden incluirse en esta categoría", véase Realidad y ficción en Latinoamérica, loc. cit., p.67.

(118).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p.11.

(Los subrayados son nuestros).

(119).- Ya se ha hecho alusión a la escritura utilizada como cámara cinematográfica por el autor. Transcribimos la visión de Lupita que transforma al lector en espectador:

"El reloj de la catedral enmudece. Aún quedan en el aire las doce campanadas, y espantan la cresta los gallos de las veletas. Se consultan sobre los tejados los gatos y asoman por las guardiallas bultos en camisa. Se ha vuelto loco el esquilón de las Madres. Por el Arquillo cornea una punta de toros y los cabestros, en fuga, tolondrean la cencerra. Estampidos de pólvora. Militares toques de cornetas. Un tropel de monjas pelonas y encamisadas acude con voces y devociones a la profanada puerta del convento. Por remotos rumbos ráfagas de tiroteos. Revueltos de caballos. Tumultos con asustados clamores. Contrarias mareas del gentío. Los tigres, escapados de sus jaulones, rampan con encendidos ojos por los esquinales de las casas. Por un terradillo blanco de luna, dos sombras fugitivas arrastran un piano negro. A su espalda, la bocana del escotillón vierte borbotones de humo entre lenguas rojas. Con las ropas incendia-

das, las dos sombras, cogidas de la mano, van en un correr por el brocal del terradillo, se arrojan a la calle cogidas de la mano. Y la luna, puesta la venda de una nube, juega con las estrellas a la gallina ciega, sobre la revolucionada Santa Fe de Tierra Firme", Ibidem, pp. 266-267.

(120).- Ibidem, pp.271-272.

(121).- A este propósito MARUXA SALGUES GARGILL observa: "Valle-Inclán desenmascara lo que para él es la realidad hispanoamericana, nos hace ver el futuro incierto de los países de habla española. Lo que se puede ver entre líneas es que el ranchero Filomeno Cuevas, personaje positivo con buenas intenciones no triunfará definitivamente en su intento de acabar con la tiranía establecida por la herencia hispana. El jefe espiritual de la revolución, don Roque Cepeda, también fracasará como lo hizo su posible modelo don Francisco Madero. De esta clase de revolución, guiada por la corazonada del ranchero y el idealismo impráctico del político, se aprovecharán los oportunistas inescrupulosos, como el coronel Domiciano de la Gándara. La brevísima aparición del Coronelito mencionada en el epílogo como si no tuviera importancia es, sin duda, el momento más significativo de la novela. El propósito de Valle-Inclán, desde el punto de vista ideológico, es demostrar que no se puede derrocar la violencia, la superstición, la maldad, la crueldad, la rapacidad que han controlado un país tradicionalmente con revoluciones a lo Filomeno Cuevas - Roque Cepeda", véase Tirano Banderas (Estudio crítico-analítico), loc. cit., p.99.

(122).- RAMON DEL VALLE-INCLAN, Tirano Banderas, loc. cit., p. 205.

175

CAPITULO TERCERO

EL SEÑOR PRESIDENTE

1.- BUSQUEDA DE LA PALABRA MAGICA.-

Miguel Angel Asturias delinea el tema de la dictadura artísticamente como algo directamente vivido y sufrido. Las palabras del autor testimonian este argumento, puesto que afirma que El Señor Presidente "representa un momento de su literatura en la que pudo transcribir todos los elementos que desde niño vivió durante la dictadura de uno de los dictadores de Guatemala"(1). No es el primero que literaturiza la realidad dictatorial del hemisferio hispanoamericano, de hecho José Mármol intenta ejemplificar con su obra Amalia la realidad argentina de la época de Rosas. Pero creemos que Miguel Angel Asturias es el que consigue que la realidad concreta se universalice literariamente.

El Señor Presidente se publicó en 1946 lo que provocó que distintos críticos indagasen la fecha de su elaboración con resultados contradictorios (2). No consideramos de transcendental importancia esta información, pero sí nos parecen importantes las tendencias artísticas que entre los años 20 y 40 se desarrollaron en Europa y que influyeron en el escritor guatemalteco. Sabido es que Miguel Angel Asturias vivió en París en la época en que los movimientos vanguardistas florecieron. En su literatura se aprecia la influencia del surrealismo, así como de la pintura cubista, el cine y el psicoanálisis. Todas estas tendencias artísticas forman parte de la formación de Valle-Inclán y también se vislumbran en Tirano Banderas. Teniendo en

cuenta que Tirano Banderas se publica en 1926 y que ambas obras tratan idéntica temática, se puede mantener la tesis de que la obra de Valle-Inclán fija un modelo estructural en el tratamiento del tema; por ello ocupa una parte de nuestro estudio.

De todas formas, la tesis de que la obra de Valle-Inclán es el antecedente más inmediato de El Señor Presidente no es aceptada por todos los críticos. Giuseppe Bellini confronta estas dos obras y remarca la calidad artística de Tirano Banderas, pero observa que "su mayor defecto (...) radica justamente en su origen externo"(3). Por el contrario señala que en El Señor Presidente "palpita la esencia de la tragedia la cual se expresa por la directa participación en una hiriente realidad, sufrida, antes que vista como motivo de un libro, pero dominada en su representación por un artista de consumada experiencia" (4). Por otro lado Seymour Menton coincide con el crítico anterior, y aunque reconoce que Asturias se inspiró en Tirano Banderas, critica la impasibilidad de Valle-Inclán frente a la tragedia que narra; por ello, el lector observa, según Menton, que "Valle-Inclán se aprovecha del tema principal para lucir su ingeniosidad"(5). De estas críticas se desprende que Tirano Banderas no es el modelo literario de El Señor Presidente.

Por otra parte existen otros críticos que sostienen la tesis que nosotros defendemos. Emir Rodríguez Monegal afirma que Tirano Banderas es "el antecedente obligado de El señor Presidente, ya que en la esperpéntica novela del narrador gallego encuentra Asturias el estilo y enfoque que permitirá

a su novela ese doble golpe maestro de poesía y política"(6). Luis Alberto Sánchez al enumerar los distintos acontecimientos de El Señor Presidente, hace referencia a la similitud de esta obra con Tirano Banderas; observa el mencionado crítico: " La figura del Auditor de Guerra, sus mendaces interrogatorios, el ambiente de la pobreza en las calles, el terror en las almas, de la sevicia y triste lujuria en los burdeles, de la adulación en Palacio, aparecen, bajo la pluma poética de Asturias, envueltos en una atmósfera de irrealidad, que evoca algunos episodios de Valle-Inclán, mas con un temple distinto"(7). Para nosotros toda opinión argumentada tiene validez, porque da opción a tener una visión abierta y amplia. En este caso los distintos críticos tienen presente la obra de Valle-Inclán, esto es lo que nos parece importante. Ninguno de ellos ignora, lo que significa que tanto Valle-Inclán como Asturias aportan principios de composición para que la novelística del dictador alcance una etapa de configuración distintiva. Subercaseaux, al hablar de Tirano Banderas como modelo literario de El Señor Presidente, dice: " Se trata sencillamente de una novela que fija ciertos elementos estructurales a un determinado tratamiento de un tema y de otra que, partiendo o coincidiendo con ellos, los profundiza y rebasa, alcanzando una plenitud estética y una expresividad propias e incluso superando en algunos aspectos al modelo"(8). Nuestra opinión coincide con la de este crítico, no creemos que se tenga que sobrevalorar a Tirano Banderas pero tampoco infravalorarla. Ambos autores han tratado el mismo tema y lo que nosotros intentamos demostrar es cómo se ha desarrollado y cómo, posteriormente, evoluciona.

Con respecto al tratamiento del mismo tema y las posibles influencias vanguardistas comunes se debe observar que tanto Valle-Inclán como Asturias se preocupan por la utilización de un lenguaje específico. Para Ramón del Valle-Inclán el vocabulario creado en Hispanoamérica tenía que sumarse al castellano castizo, y comienza en obras anteriores esta labor que culmina en Tirano Banderas. El resultado obtenido lo expresa Alonso Zamora Vicente de esta forma: "Se trata de una extraordinaria conjunción de habla que, sin dar la idea exacta de una región concreta de América (como tampoco lo es la trama argumental), produce el espejismo de la lengua coloquial americana, sometida férreamente a la unidad estructural del español" (9). Para Miguel Angel Asturias la preocupación por el lenguaje surge del conflictivo tema del mestizaje. Es la búsqueda de la lengua que exprese el espíritu hispanoamericano con exactitud. El propio Asturias expone esta dificultad y la necesidad de encontrar una forma de expresión idónea, dice: "Es indudable que nuestro español es un español que, como dicen muy bien los castellanos, es un español que va tanteando las cosas. El problema mío fue siempre, y sigue siendo, cuando escribo un poema, un cuento o una novela, entre tres formas de decir, o cuatro, o cinco o siete, escoger aquella que traduzca mejor la sensibilidad mía indígena porque en nosotros combaten la sensibilidad indígena y el español (...)" (10). Aunque la preocupación del lenguaje responda a perspectivas diferentes, creemos que tienen un punto de confluencia en ambos creadores. Valle-Inclán sintetiza por medio del lenguaje las diversas sociedades hispanoamericanas. En un único universo narrativo Asturias profundiza en el espíritu in-

doamericano y busca la forma de expresión más próxima para transmitirlo.

Tzvetan Todorov nos recuerda que "el hombre se ha constituido a partir del lenguaje (...) y nosotros tropezamos con la huella de este último en toda actividad social" (11). La actividad creadora exige, según Todorov, "un esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario" (12). En esto es donde coinciden Valle-Inclán y Asturias. El primero, sin desprenderse de la preocupación noventayochista de volver al pueblo (13), refleja en Tirano Banderas su interés por el mundo hispanohablante. Desarrolla el tema de la dictadura, candente por su presencia en los distintos países hispanoamericanos en la fecha de la publicación de la novela. Además es un documento de la unidad lingüística hispanoamericana. Todo esto llevado a la cima por medio de la esperpentización, técnica y lenguaje, que no es reflejo del lenguaje denominado por Todorov "ordinario", sino que responde a la concepción que el autor posee de la vida, de la sociedad española, de todo su entorno. Por ello su lenguaje es literario; por eso el crítico tiene que descubrir en la literatura, como señala Todorov, "la huella de las formas abstractas del lenguaje" (14) que el creador utiliza.

La constante de Valle-Inclán de recurrir a lo grotesco, a la deformación es sólo una estética que transmite su visión pesimista utilizando el lenguaje, no sólo como hombre sino también como artista. Con respecto al nacimiento del esperpento Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas señalan: "La visión que Gracián y Valle-Inclán se forman de cuanto observan a su alrededor es igualmente pesimista, y tanto El Crítico como Los esperpentos, Tirano Banderas y El ruedo ibérico, nacen de un mismo convencimiento: el de que las cosas marchan al revés"(15). Así pues, Ramón del Valle construye una estética literaria portadora de una cosmovisión personal que universaliza a través del lenguaje. Esto confirma la teoría de Jean Paul Sartre de que la lengua es "la actividad de mediación", aunque el propio Sartre reconoce "que el único interés que hay para un escritor, es el momento en que ese medio es tratado como fin" (16). El lenguaje como medio de comunicación desde el prisma literario es lo que Miguel Angel Asturias trabaja minuciosamente. La búsqueda de la palabra exacta que exprese el espíritu indoamericano es su objetivo; lo que demuestra que el lenguaje, además de ser "medio", cobra vital importancia en su creación literaria. De hecho la crítica ha subrayado que El Señor Presidente es una obra que aporta una concepción nueva de la novelística, la de ser "una hazaña verbal". Bellini subraya la importancia de la imagen en gran parte de la novela hispanoamericana y la influencia de la técnica cinematográfica, e intensifica que en la narrativa de Asturias lo importante es "el vínculo con el sentido mágico de la palabra cual se concebía entre las antiguas civilizaciones precolombinas" (17). La palabra para Asturias, según Bellini, es "concep-

to, sonido, - encantamiento - pero, sobre todo, toma positiva de conciencia de parte del novelista porque a través del lenguaje él y sus personajes participan directamente del mundo que crean"(18).

Con lo expuesto hasta el momento corroboramos que tanto Miguel Angel Asturias como Ramón del Valle-Inclán se detienen en la palabra porque es el medio para comunicar el fin último de sus creaciones literarias. En Tirano Banderas hemos estudiado la configuración de "un mundo de valores invertidos" por la opresión y el miedo. En El Señor Presidente observaremos la desintegración social de un mundo que funciona al revés por el terror y la fuerza del poder de un hombre casi invisible, casi un mito. Por la palabra y con la palabra tanto Valle-Inclán como Asturias llegan a expresar, a comunicar su concepción ideológica, la visión que uno y otro tienen de un mundo sin libertad. Rodríguez Monegal señala: "En Valle-Inclán todo es más literario. En Asturias la exasperación literaria es máscara de una exasperación emocional que tiene cuño más apasionado y romántico" (19). Discrepamos de este juicio de valor ya que los dos autores recurren a lo grotesco, procedimiento idéntico, para comunicar la angustia existencial de sus personajes. Además, a medida que avance nuestro estudio demostraremos que el valor literario de El Señor Presidente es semejante al de Tirano Banderas, ya que son dos creaciones con una minuciosa elaboración de lenguaje literario. Hay que recordar la advertencia que de la literatura hace Todorov: "Si ella (la literatura) significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser" (20).

Por ello, el escritor, como señala Sartre, "piensa que el lenguaje es objeto de comunicación total, medio de comunicación total, y que lo piensa no a pesar de las dificultades del lenguaje -el hecho de que una palabra tenga varios sentidos, el hecho de que la sintaxis es a menudo ambigua- sino a causa de dichas dificultades" (21). Estos dos escritores combaten con todas las dificultades, buscan las palabras, franquean el abismo de la incomunicación con el lenguaje, que es el medio de comunicación, y alcanzan la plenitud del creador. De esta forma tanto Tirano Banderas como El señor Presidente confirman que la literatura tiene razón de ser.

Valle-Inclán salta la barrera hispana y transporta su esperpento a Hispanoamérica. Ejercita su técnica creando un universo literario que transmite la problemática de unas sociedades que, a pesar de estar lejanas, le preocupan. Por su parte, Miguel Ángel Asturias, más próximo puesto que vivió la dictadura de Estrada Cabrera, universaliza el problema de la dictadura en Hispanoamérica, reflejada en las personas que la padecen sin adentrarse excesivamente en la persona que la ejecuta. Por ello Tirano Banderas y El señor Presidente son la primera aproximación y el punto de partida en su intento de comprender, de reflexionar, de crear literariamente el mundo dictatorial. Ángel Rama distingue el distanciamiento existente entre los que sufren la tiranía y los que la ejercen, lo explica con estas palabras: "En los casos de novelas sobre dictadores, comprender es dar un salto en el vacío, sobre esa inmensa distancia entre el ejercitante del poder y los hombres gobernados que lo han

contemplado desde fuera. Los ciudadanos sufrieron prolongadas dictaduras que, por ser tales, implicaron la concentración del poder en un muy reducido grupo de personas, a veces en un solo hombre, tal como se ha venido pensando con cierto simplismo respecto a la estructura de dominación. A ese grupo o a esa persona no tuvieron acceso los escritores, ni en general los intelectuales, ni la inmensa mayoría de la población; de él sólo conocieron los que para algunos fueron nefandos crímenes y para otros una protección derramada desde lo alto, efectos dispares de la acción de un hombre que por lo tanto llegó a ser la suma de los enigmas" (22). Efectivamente, tanto Valle-Inclán como Asturias contemplan desde fuera a esa figura enigmática que, más tarde, otros autores examinarán desde perspectivas más profundas; pero sus obras son el punto de partida para intentar comprender la compleja realidad dictatorial.

2.- TIEMPO HISTORICO - TIEMPO MITICO.-

El señor Presidente es la recreación de una sociedad que vive bajo los efectos de la dictadura. La configuración de esta sociedad es la de "un cielo al revés" que se advierte desde el comienzo de la obra. En la oración del primer capítulo, como observa Subercaseaux, "se implora a Satanás" (23), en lugar de rezar al Señor. La importancia de este comienzo ha sido señalada por la crítica reiteradamente, ya que es la presentación del mundo que se desarrolla en toda la narración. Mundo en el que predomina la desintegración social, en el que no existen valores morales, en el que los personajes están sometidos al poder invisible de El Presidente, en donde lo cotidiano es la mentira, el miedo y la muerte. Menton dice que todo lo que presenta Asturias en el libro es "como un infierno-purgatorio" (24), mundo de sombras dominado por el señor Presidente. Por otra parte, Iber H. Verdugo, con respecto al párrafo inicial, observa: "No es, pues, juego gratuito de palabras, es la síntesis de la atmósfera vital; el sin-sentido de la existencia sometida a una contingencia antinatural de la muerte sacada de su quicio. Muerte resuelta por el hombre" (25). Las palabras "luz" y "sombra", que simbólicamente sugieren el sentido o la verdad y el sinsentido o la ficción de la realidad, cobran desde el inicio un papel importante en la organización narrativa, puesto que aparecen invertidas.

Estas palabras, "luz" y "sombra", que Asturias ha enfa-

tizado en su comienzo y que la crítica ha subrayado, se hacen más explícitas en el avance de la narración. El autor posteriormente contrasta "la verdad" y "la mentira". Describe la vida humana como mezcla de realidad y de ficción, lo que supone un caos; ya que si nos preguntamos por la verdad o la realidad del universo creado y fijamos nuestro punto de mira en el párrafo siguiente -"¡Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones!" (26)- corroboramos la creación de un mundo al revés, un mundo caótico en el que lo que se percibe es falso, en el que la realidad tangible es una irrealidad por estar repleta de mentiras.

¿Pretende, Asturias, alcanzar algún objetivo al componer un mundo caótico, en el que realidad e irrealidad se mezclan, se yuxtaponen y se invierten?. Humberto E. Robles alude a los dos párrafos a los que hemos hecho referencia y señala: "Si se toman las dos imágenes en cuestión y se las estudia en la totalidad de la obra, se verifica que la yuxtaposición de perspectivas y las oposiciones no sólo se constituyen en una metáfora fundamental para entender el diseño y el sentido de la novela, sino que al mismo tiempo revelan la esencia del procedimiento metafórico de Asturias en El señor Presidente" (27). Según Robles, es una cuestión de técnica, de enfocar la dictadura desde más de un punto de vista. Pero pensamos que el autor intenta obtener algún resultado más en la construcción desrealizadora de la realidad.

Al llevar a la literatura el tema de la dictadura, Asturias trata de conseguir también por medio de la palabra mágica una expresión guatemalteca. La búsqueda de esa expresión le hizo acudir a los autores nacionales y, además, tuvo que estudiar las religiones precolombinas; de esta forma, según el propio autor, "pudo manejar las dos realidades, la real y la del sueño, ya que el indio es realista en el detalle, pero ese realismo lo sumerge luego en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de los dos tiempos: el histórico y el mitológico, o sea un tiempo de distinto ritmo que el histórico, tiempo de sueño. Hubo, pues, una inserción de lo que llamaríamos un comportamiento mitológico en el texto (...) " (28). El objetivo del autor al mezclar luz y sombra, realidad y ficción, no es confundir al lector, sino intentar expresar por medio del lenguaje literario la cosmovisión guatemalteca. La fusión de la realidad y el sueño en un tiempo distinto al tiempo histórico o lineal nos aproxima a la comprensión de las culturas primitivas. Mircea Eliade expone el rechazo que el hombre de las sociedades tradicionales ejerce hacia la historia, el afán de realidad con la imitación de los arquetipos y el miedo a perderse si se sumerge en la existencia profana. Pero, sobre todo, el citado antropólogo considera revelador "el sentido profundo del comportamiento primitivo: este comportamiento está dominado por la creencia en una realidad absoluta que se opone al mundo profano de las "irrealidades"; en última instancia, esto último no constituye un "mundo" propiamente dicho, es "lo irreal" por excelencia, lo no creado, lo no existente: la nada" (29). La

existencia real está sublimada por medio de la imaginación, el sueño o las creencias, y por una existencia mítica; por ello el tiempo, como señala Eliade, "se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas" (30). La importancia del tiempo queda relegada en las culturas primitivas al conferirle una dirección cíclica, justificada por ese comportamiento que se esfuerza en estar en contacto con el ser. Es la realidad absoluta basada en la imitación de los arquetipos la que anula las posibilidades de transformación o de evolución histórica. Apunta Eliade: "(...) hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos" (31).

Asturias, como hemos señalado anteriormente, alude a "un comportamiento mitológico en el texto", y Eliade habla de una "ontología arcaica" que hay que tener en cuenta para comprender "el comportamiento del mundo primitivo". Desde esta perspectiva podemos decir que El señor Presidente responde al mestizaje, mezcla la concepción primitiva con la occidental. Fusión de historia y ahistoria, de realidad e irrealdad. Camina hacia el mito sin traspasarlo.

La importancia del tiempo en la estructura de la obra ha sido observada por los estudiosos de la narrativa de Miguel

Angel Asturias. Luis Leal señala: "La novela tiene una estructura original; está dividida en tres partes, la primera de las cuales tiene lugar en tres días, la segunda en cuatro días y la última en semanas, meses, años o una eternidad. El epílogo es una escena que nos sugiere que toda la horrorosa historia se repetirá una y otra vez" (32). La repetición de la dictadura y del tiempo aparentemente eterno se completa con el concepto de tiempo detenido que señala Carlos Navarro: "La paralización del tiempo prevalece en toda la novela. El lector experimenta la misma sensación que sufren los personajes: nada transcurre. Las personas, los hechos, los lugares se repiten y son siempre los mismos. Comienza y termina la obra con el mismo doblar de campanas. Todos desconocen el año y la fecha en que están viviendo. No existen ayeres ni mañanas. La primera parte ocurre el 21, 22, y 23 de abril; la segunda el 24, 25, 26, y 27 del mismo u otro abril; la tercera semanas, meses, años que son todos iguales" (33).

¿Por qué fragmenta Asturias su obra desde el tiempo? ¿Por qué en la primera y segunda parte establece la sucesión detenida de unos días determinados y en la tercera parte acelera el transcurso temporal sin delimitar fechas? Según Menton, "la eternidad de su mundo se realiza con una combinación de tiempo parado con tiempo acelerado" (34). No hay que olvidar que el autor estudió las culturas precolombinas y que el mundo maya forma parte de la idiosincracia guatemalteca. Bellini dice que esta noción del tiempo responde en Miguel Angel Asturias

"a la intención de definir un clima que, de una sucesión dinámica y superpuesta de hechos se prolonga en una atmósfera inmóvil". Además, alude a las fuentes de esta concepción temporal y observa que "está tomada del mundo maya" (35). A esta apreciación deseábamos llegar, porque creemos que Asturias ha estructurado la obra desde el tiempo intentando expresar el espíritu indio en el que el tiempo histórico, o lineal, y el mitológico o el tiempo de sueño se superponen.

El tiempo no es el único elemento estructurador que refleja la cosmogonía indoamericana. Sino que, como observábamos al comienzo de este apartado, el contraste entre luz y sombra, la fusión de realidad y ficción, los distintos puntos de vista de los personajes, los sonidos onomatopéyicos, la técnica cinematográfica y estereoscópica son recursos que el autor utiliza para que quede constancia del espíritu mestizo del hombre guatemalteco. Hombre que vive su historia en un tiempo presente, pero que con la imaginación la traspasa y, quizás, regresa a los orígenes recuperando de esta forma la transhistoricidad.

Si Miguel Angel Asturias crea un complejo mundo social en el que se engloban en una historia vidas muy diferentes, lo hace para conseguir la radiografía de una sociedad que sufre los efectos de la dictadura. Si su objetivo es narrar el sistema represivo que han padecido los países hispanoamericanos, pensamos que la estructuración de la obra en tiempo continuo y tiempo cíclico puede responder también a la realidad dictatorial del hemisferio latinoamericano. El señor Presidente tiene un comienzo y un fin, pero es una historia que puede repetirse y que, de hecho, se repite. Por eso, como la dictadura continúa, Miguel Angel Asturias recurre a lo cíclico como reflejo de la realidad que trata en su creación.

3.- RED DE CASUALIDADES EN LOS PERSONAJES.-

Definir a El señor Presidente como novela poética no implica ninguna novedad ni riesgo alguno, ya que ha sido innumerables veces calificada así por la crítica. De todas formas queremos insistir en su carácter poético para traer a colación lo expuesto por Mariano Baquero Goyanes en cuanto a la definición de novela mítica y su estructura. El mencionado crítico dice que se llega a la poesía por la denominada "novela-mito" o "novela-mítica". Habla de la dificultad de definirla, pero lo hace de esta forma: "Cabría decir que una novela de tal tipo vendría a caracterizarse porque el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay -en virtud de misteriosos símbolos o alegorías- un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca" (36). Con respecto a la estructura de estas narraciones observa que "la posibilidad de una novela poética (que muchas veces se configura como novela alegórica o mítica) no implica un problema estructural, pero sí la existencia de una pluralidad de estructuras, de una libertad formal no compartida, en idéntica proporción, por ningún otro género literario. (El diálogo, por ejemplo, puede funcionar como una estructura en la novela. En el teatro el diálogo es la estructura misma de tal género)" (37). Apoyándonos en la pluralidad de estructuras como característica de la novela mítica, intentaremos demostrar que la obra de Asturias responde a esta clasificación y, además, dilucidar lo "que subyace más allá de la superficie novelesca" si el autor en su composición narrativa ha pretendido algo parecido.

Miguel Angel Asturias adopta el papel del narrador omnisciente, pero no se inmiscuye en absoluto en el desarrollo de la trama narrativa. El

autor elabora el tema de la dictadura adoptando la estructura novelesca perspectivista. Su omnisciencia es objetiva (38). Una serie de personajes desfilan por la narración, una red de casualidades les envolverá en la misma trama que los llevará a situaciones paralelas, ante las que cada uno de ellos reaccionará según su punto de vista, según su perspectiva. Desde ese conjunto de perspectivas consideramos que tenemos que estructurar nuestro análisis para llegar a desmenuzar la composición narrativa e intentar comprender el fin último de Asturias en esta obra.

La estructuración del universo narrativo la enfocamos partiendo de la dinámica de los personajes. El asesinato del coronel Parrales Sonriente es el acontecimiento que utilizó Miguel Angel Asturias para entremezclar a los distintos personajes en el engranaje diabólico maquinado por El Presidente.

Establecemos una diferenciación entre los personajes de la narración. Por una parte consideramos necesario seguir la trayectoria del grupo de personajes que dependen directamente de El Presidente. Esta dependencia supone una transformación radical en la vida de los personajes siguientes: Canales, Cara de Angel y Camila. La sucesión casual de los distintos acontecimientos en la vida de estos tres personajes forma en esta investigación un apartado importante, porque crea una red de transformaciones que, desde nuestra perspectiva, desenmascara todo el diabólico sistema dictatorial de El Presidente. Por otra parte, al resto de los personajes los englobamos en otro apartado, cuyo paradigma es El Auditor que hará padecer los tormentos de la dictadura a Lucio Vázquez, a Genaro Rodas, a Fedina, al licenciado Abel Carvajal y a su mujer (39). En la narración aparecerán otros personajes

a los que aludiremos, pero partimos de los personajes mencionados para conseguir la coherencia estructural necesaria en este estudio.

Todorov, al plantearse la organización del universo representado, establece dos niveles: el de la lógica de las acciones y el de los personajes y sus relaciones (40). La importancia del personaje en la literatura occidental clásica la señala el citado crítico: "En esta literatura, el personaje desempeña un papel de primer orden y es, a partir de él, como se organizan los otros elementos de la narración. Sin embargo, ciertas tendencias de la literatura moderna dan de nuevo al personaje un papel secundario" (41). En El señor Presidente las relaciones de unos personajes con otros dan lugar a una serie de transformaciones, por ello consideramos que la visión global de la obra se obtiene por medio de los correspondientes cambios de sus personajes. Sus impresiones, sus sensaciones, sus sueños, sus delirios, sus rechazos a aceptar la fatalidad, su claudicación ante el montaje de las falsedades, son ellos los que las transmiten; así pues, siguiendo sus trayectorias en el texto literario obtendremos la unidad de la composición novelesca, ya que, como apuntan R. Bourneuf y R. Ouellet, "la novela, de forma global, se presenta como una red más o menos compacta de correspondencias interiores, de llamadas de atención, de ecos que el analista se empeña en develar para comprender su unidad orgánica" (42). Esta "red de correspondencias interiores" la entresacaremos por medio de la red de personajes, de ahí la importancia que cobra en este estudio el punto de vista o la técnica perspectivista. Si se tiene en cuenta que la intención de Miguel Angel Asturias es crear un mundo narrativo en el que los efectos de un sistema dictatorial se reflejen, se capta el sentido que tiene la utilización de esta técnica. Desde el ángulo de los personajes el lector percibe la angustia, el miedo,

el terror de la represión. Cada visión, cada perspectiva enfoca hacia algo concreto; es decir, se puede ver, por citar un ejemplo, la impotencia de Fedina Rodas, víctima inocente de las circunstancias. Cada caso concreto será una perspectiva, y el conjunto de esos puntos de vista individuales o reacciones reflejarán lo que significa o es una dictadura, mundo caótico en el que la confusión de realidades termina en una realidad deshumanizada. Con respecto al sentido de la estructura novelesca perspectivista, Baquero Goyanes observa: "Funciona, muchas veces, como expresión de un mundo -el de nuestros días- en el que nada parece seguro o sólido, amenazado como está, por todas partes, de rupturas, cambios, sospechas: la era del recelo, como ha dicho Nathalie Sarraute" (43). Efectivamente, Miguel Angel Asturias expresa un mundo dictatorial en el que la seguridad de los personajes está continuamente amenazada si no se resignan a aceptar su falta de libertad. Por ello, el autor deja que el lector conozca el infierno de la mano de los seres creados por él, enfrentados a la tormentosa existencia que los deshumaniza o los aniquila.

Consideramos oportuno seguir el estudio que Todorov ha hecho sobre "La organización del universo representado" (44) para que "la red de casualidades" en los personajes, creados por Miguel Angel Asturias, consiga una coherencia lógica y científica. Tenemos que añadir que aludiremos al esquema de Todorov sólo utilizando sus denominaciones, ya que reiterar lo dicho por el crítico sería mera redundancia. De esta forma abrimos el análisis de los personajes que integran el primer apartado mencionado anteriormente.

3.1.- CANALES - CARA DE ANGEL - CAMILA - EL PRESIDENTE

3.1.1.- CANALES.-

El capítulo IV es el punto de partida en el que estos cuatro personajes se relacionan casualmente. A raíz del asesinato de Parrales Sonriente, El Presidente ordena a su favorito que avise a Canales del peligro que corre su vida para que huya (las intenciones de El Presidente se verán más adelante). De esta forma Cara de Angel, intermediario de El Presidente, se pondrá en contacto con Canales para "comunicar" el encargo del superior. El contacto con Canales se realiza por medio de Camila, hasta el momento mensajera casual de Cara de Angel y también instrumento aparente para que la fuga del general se lleve a cabo.

En este capítulo se menciona a Genaro Rodas y a su mujer Fedina, que, junto con Lucio Vázquez, relacionaremos en el segundo apartado, a pesar de que en la lectura lineal estos personajes aparecen en otros capítulos precedentes. La utilización de la alternancia es frecuente en la obra.*A medida que avanza la narración se supone la prolongación de otra anteriormente interrumpida.

La relación de Canales con Cara de Angel no está explícita en el texto. En el capítulo X asistimos a la transformación que se produce en la vida de este personaje tras el encuentro con Cara de Angel. Se puede establecer, siguiendo a Todorov y a Greimas, que el cambio que se produce en la vida de Canales responde a una de las reglas de "derivación". Hasta la muerte de Parrales Sonriente, era general en el ejército del gobierno del

Presidente; desde esa muerte es perseguido como causante del asesinato. Por las reglas de derivación, obtiene un resultado opuesto al que tenía. Seguidamente el Presidente por oposición le obliga a huir. ¿Cómo reacciona Canales ante la noticia? Miguel Angel Asturias deja que Canales refleje su actitud. El autor, por medio de la yuxtaposición de perspectivas y de los contrastes que utiliza con frecuencia en la obra, pone de manifiesto la reacción del personaje ante la brusca transformación que le viene encima.

Humberto E. Robles hace referencia al "cambio de máscaras que se observa en el general Canales" (45). Toda su seguridad desaparece. El miedo le hace ver muy lejana su casa, el paso rápido, la angustia de escapar de la muerte, su casa lejana y la impotencia de llegar:

"Apretó el paso. No le quedaba más. Menos mal. Acababa de doblar la esquina que minutos ha viera tan distante. Y ahora a la otra, sólo que ésta... ¡qué remota a través de su fatiga! (...) Tendría que arrastrarse, seguir a su casa por el suelo ayudándose de las manos, de los codos, de todo lo que en él pugnaba por escapar de la muerte" (46).

La angustia, el sufrimiento, la lucha entre su realidad y la que le imponen, la ruptura con todo lo que tiene y la impotencia le hacen sentirse muñeco, persona sin capacidad de elegir su destino, visión deshumanizada de sí mismo:

"En el fondo de sí mismo se iba abriendo campo otro general Canales, un general Canales que avanza a paso de tortuga (...). El ver-

dadero Chamarrieta, el Canales que había salido de casa de Cara de Angel arrogante, en el apogeo de su carrera militar (...), veíase sustituido de improviso por una caricatura de general (...). El deschorchado general Canales avanzaba a la hora de una derrota que no conocería la historia, adelantándose al verdadero, al que se iba quedando atrás como fantoche en un baño de oro y azul, el tricornio sobre los ojos, la espada rota, los puños de fuera y en el pecho enmohecidas cruces y medallas" (47).

La pérdida de poder también es importante en su transformación (48). Pero lo que Asturias pretende enfatizar es el mecanismo del sistema dictatorial. Buscar la razón de esa injusticia. La inocencia de Canales no significa nada. ¿Por qué? El autor deja que el personaje tenga presente las palabras de Cara de Angel, que nos descubren ese gobierno despótico donde los valores están invertidos:

"(...) ¡Pero si soy inocente! ¿Por qué temer? Por eso! -le respondía su conciencia con la lengua de Cara de Angel-, ¡por eso!... otro gallo le cantaría si usted fuera culpable. El crimen es preciso porque garantiza al gobierno la adhesión del ciudadano. ¿La patria? ¡Sálvese, general, yo sé lo que le digo; qué patria ni qué india envuelta! ¿las leyes? ¡Buenas son tortas! ¡Sálvese, general, porque le espera la muerte!

¡Pero si soy inocente!

¡No se pregunte, general, si es culpable o inocente: pregúntese si cuenta o no con el favor del amo, que un inocente en^{mal} con el gobierno, es peor que si fuera culpable!" (49)

La seguridad de un gobierno despótico se mantiene con crímenes, única forma de que los individuos no se rebelen y vivan alienados bajo el terror del "amo". El Presidente ha creado en la sociedad que él gobierna un mecanismo de terror que mantiene a los individuos absolutamente aislados; todos pueden ser espías, todos desconfían, con una existencia en la que los sentimientos humanos no existen porque han sido destruidos. El autor recurre a lo que Todorov llama "inserción" para mostrar que El Presidente controla todo movimiento. Mientras Canales escribe una carta para sus hermanos, el narrador inserta otra historia; un espía comunica al Presidente las noticias que se tienen de la entrevista de Canales con Cara de Angel. Del informe se deduce todo el engranaje de mentiras que puede dislocar la verdad hasta transformarla. La imaginación puede trastocar la realidad, este informe corrobora la falsedad, que en el trascurso de la narración se extiende como verdad:

"Allí, la cocinera que espía al amo y a la de adentro, y la de adentro que espía al amo y a la cocinera, me informan en este momento que Cara de Angel se encerró en su habitación con el general Canales aproximadamente tres cuartos de hora. (...)

La de adentro -y esto no lo sabe la cocinera- completa el parte. El amo le dejó entender -me informa por teléfono- que Canales había venido a ofrecerle a su hija a cambio de una eficaz intervención en su favor cerca del Presidente" (50).

Verdugo centra su atención en "la técnica presentativa" que Asturias utiliza. Como narrador en tercera persona no hace juicios, sino que son los personajes los que experimentan directamente la realidad en la narración, por ellos conocemos sus vivencias, sus sensaciones. De esta forma,

señala Verdugo, "la novela reitera el mundo real, pero no como copia directa, sino intensificada, como más realidad" (51). Efectivamente por medio de las sensaciones de Canales el lector presencia su angustia, su desasosiego al tener que enfrentarse a una realidad inesperada y absurda.

Si se continúa con la red de relaciones tendremos que ver la relación de Canales con Camila. Padre e hija tienen que separarse, sus vidas cambian. Para Camila esta separación es "un juego o una pesadilla; verdad, no, verdad no ser; algo que estuviera pasando, pasándole a ella, pasándole a su papá, no podía ser" (52). El deseo de Camila es que nada pase entre ellos, la realidad es otra; la relación entre ellos está condicionada porque la realidad se opone a lo deseado por ambos personajes: que nada cambie, que sus vidas continúen juntas. Pero Camila, elemento pasivo en esta realidad, sólo puede sufrir. Canales sólo tiene una opción: huir. En los dos personajes se produce lo irremediable, lo no deseado, su separación es inminente.

La crítica ha observado que el impresionismo y el expresionismo son técnicas que el autor utiliza, de ahí la importancia que las imágenes adquieren en esta obra. La construcción del universo narrativo con innumerables imágenes es un logro artístico que capta el pensamiento y el espíritu del ser hispanoamericano. Con respecto a esto Verdugo dice: "Como las imágenes guardan íntima coherencia con el mundo novelesco y éste con el mundo real que revela, todo resulta original, las imágenes nuevas formas de ver y sentir, expresiones de una distinta sensibilidad de manera que son formas expresivas insustituibles, lo que es la piedra de toque del logro artístico y de la originalidad literaria; cuando una expresión está tan cabalmente ajustada a su fondo que dicho de otro modo ya no diría tan exactamente. El

escritor ha conseguido que su lenguaje exprese cabalmente lo pensado y lo sentido" (53). La referencia a las imágenes la relacionamos con el momento de la despedida del general Canales de su entorno. Asturias nos revela las impresiones de este personaje en ese momento, Canales tiene la impresión de que los objetos que siempre le han rodeado lo despiden, el autor vitaliza la construcción literaria con las imágenes. La personificación de los objetos en esta circunstancia vital del personaje es la manifestación de los sentimientos, del sufrimiento que Canales siente (54). La dureza de la huida queda difuminada tenuemente por una vuelta al frente de una revolución libertadora.

El reencuentro con el general Canales en el capítulo XXVII intensifica la transformación de este personaje. En su fuga, por casualidad, le ayuda un indio cuando el agotamiento le hizo perder el contacto con la realidad. De la relación con este indio Canales "toma conciencia" de la injusticia. La historia del indio que roba y no es ladrón le pone en contacto con la realidad que domina en su país. Una realidad que nunca había observado. Ahora al ser perseguido entra en contacto con la realidad social, con la realidad de las personas que sufren las injusticias de un régimen represivo. Se puede decir que este indio le hace "darse cuenta" de la farsa en la que había vivido. Efectivamente, de la conversación mantenida con el indio Canales conoce la verdadera imagen de su entorno, lo que provoca una reflexión, una postura crítica sobre todo lo que había hecho en su vida. El narrador omnisciente describe los sentimientos de Canales ante esta realidad, e inmediatamente el mismo personaje se cuestiona su falsa existencia. El fluir del narrador al personaje es continuo en toda la obra. Es un recurso para conocer al personaje directamente, por él mismo:

"En el corazón del Viejo Canales se desencadenaban los sentimientos que acompañan las tempestades del alma del hombre de bien en presencia de la injusticia. Le dolía su país como si se le hubiera podrido la sangre. Le dolía afuera y en la médula, en la raíz del pelo, bajo las uñas, entre los dientes. ¿Cuál era la realidad? No haber pensado nunca con su cabeza, haber pensado siempre con el quepis. Ser militar para mantener en el mando a una casta de ladrones, explotadores y vendepatrias endiosados es mucho más triste, por infame, que morir de hambre en el ostracismo. A santo de qué nos exigen a los militares lealtad a regímenes desleales con el ideal, con la tierra y con la raza..."(55).

El diálogo mantenido con el indio le hace conocer la injusticia. Este diálogo crea conflicto en el general Canales al tener contacto con la realidad de los desprotegidos, la realidad de la sociedad en la que él ha vivido cómodamente, por gozar del favor del dictador. Tras esta toma de conciencia se produce una gradación en la transformación de este personaje. Es el diálogo que mantiene con tres hermanas, conocidas suyas, a las que visita en su camino a la frontera, lo que provoca su actitud de oposición absoluta a la injusticia existente. De nuevo el narrador describe los gestos de Canales y da paso al monólogo interior del personaje, para que él mismo transmita su transformación, su repulsa a las injusticias. La relación con estos personajes contribuye a la destrucción de la falsa realidad o farsa existencial, y al descubrimiento de la oscura y velada realidad de la que él mismo participa; víctima de las circunstancias en relación con otras víctimas descubre la verdad y rechaza la mentira con la idea de hacerla desaparecer, aniquilar:

*Canales dio un pufetazo en la mesa:

-¡Mediquito!

Y volvió el puño -platos, cubiertos y vasos tintineaban-, abriendo y cerrando los dedos como para estrangular no sólo a aquel bandido con título, sino a todo un sistema social que le traía de vergüenza en vergüenza. Por eso -pensaba- se les promete a los humildes el Reino de los Cielos -jesucristerías-, para que aguanten a todos esos pícaros. ¡Pues no! ¡Basta ya de Reino de Camelos! Yo juro hacer la revolución completa, total, de abajo arriba y de arriba abajo; el pueblo debe alzarse contra tanto zángano, vividores con título, haraganes que estarían mejor trabajando la tierra. Todos tienen que demoler algo, demoler, demoler... Que no quede Dios ni títere con cabeza..."(56).

La gradación producida en este personaje ha llegado a la transformación del mismo. El Canales temeroso de perder su condición de general del ejército, por medio de su contacto con otros personajes, conoce la injusticia y critica al ejército hasta ser el Canales revolucionario. Un sistema social lleno de mentiras tiene que destruirse, sólo el pueblo, la víctima, puede hacerlo. La injusticia transmitida por los personajes con los que se relaciona en su fuga lo transforma, le descubre la realidad que el sistema dictatorial oculta. Así pues, observamos la importancia del diálogo en la obra como técnica utilizada por Asturias para que el contacto con el universo de ficción sea directo, y, en este caso concreto, como recurso para que el personaje de ficción conozca la realidad de su entorno. No es la finalidad del diálogo, en este caso, conocer a otros personajes sino que Canales conozca la injusticia social por medio de los que la sufren. Con respecto

a lo que se puede conseguir con el diálogo en la narración, expresan Bourneuf y Quellet: "Es sólo el diálogo lo que permite dar no sólo un conocimiento directo de un personaje, puesto que tanto la palabra como el gesto son una respuesta a la imagen que se proyecta hacia otro. (...), es fácil darse cuenta de que el diálogo narrativo eficaz, además de avivar, disminuir o revelar la simpatía o el conflicto más o menos latente entre los personajes, permite a éstos, aunque no quieran expresar lo que ninguna otra técnica narrativa permitirá conocer o entrever. El intercambio verbal, por su carácter espontáneo e imprevisible, da origen a sentimientos e ideas y transforma el paisaje interior, (...)" (57). Esto último es lo que ha sucedido en Canales. La espontaneidad del indio y de los hermanos indefensos ha originado en él su repulsa a la injusticia, su transformación definitiva. Sin olvidar que él mismo es víctima de la cadena represora.

Canales, revolucionario, dispuesto a apoyar al pueblo en la demolición de la injusticia, ¿es la esperanza de que el pueblo tome conciencia de lucha?, ¿su transformación después de tanto tiempo en el sistema dictatorial, puede ser la brecha que rompa, que empuje a una colectividad a la rebelión? Anderson Imbert no cree en la transformación de Canales, el espíritu revolucionario le surge, según el citado crítico, "más por desesperación y resentimiento que por heroísmos o principios políticos" (58). Hacer juicios de valor en si la transformación de este personaje es mero despecho o no, no nos interesa. Lo que el universo narrativo nos muestra ya lo hemos analizado. El narrador nos relata la revolución en marcha pero la inesperada muerte de Canales provoca su desintegración. ¿Por qué muere Canales? ¿Qué pretende el autor? Si Canales era la víctima de El Presidente no podía escapar tan fácilmente de su perseguidor. Hábilmente con la red de falsedades

que entreteje el sistema dictatorial se publica en el periódico una mentira más: la boda de Camila de la que El Presidente había sido padrino. Esta argucia produce la muerte de Canales, que no soporta el castigo psicológico del dictador. En este mundo de ficción no será Canales la única víctima que sufrirá el tormento psicológico y que morirá a causa de él. Otros personajes lo sufrirán también.

El fracaso de la revolución tras la inminente muerte de Canales es un reflejo de que su organización no responde a los deseos de una colectividad en lucha. Bien es verdad que los objetivos de la revolución sí están explícitos en el texto (59), hecho que no aparece expresado tan claramente en Tirano Banderas. Pero, a pesar de que el programa revolucionario de Canales y de la mayoría popular tiende a destruir los esquemas oligárquicos tradicionales y a beneficiar a los desposeídos, su consistencia no aparece en la obra. La muerte de Canales axfisia la revolución. La interpretación que los críticos han hecho es superficial, aunque transmiten la pretensión de Asturias. Las palabras de Menton la desvelan: "La revolución del general Canales fracasa porque él muere. De este modo, el autor promulga su idea de que la verdadera revolución no debe provenir de los militares" (60). Esta observación es apoyada por Bellini a la que añade: "Asturias está profundamente convencido de que la primera condición de todo movimiento revolucionario, para que tenga éxito, es el contacto directo con el pueblo, cosa que no sucede casi nunca en América cuando se trata de movimientos de inspiración militar que se resuelven, la mayoría de las veces, en la sustitución de un déspota por otro" (61). Ciertamente estas ideas responden a la concepción de la revolución. No existe en la historia hispanoamericana un ejemplo en el que los militares hayan triunfado en una revolución social que favorezca a la clase obrera. El ejemplo de la revolución peruana de 1968 dirigida por

militares ejemplifica el fracaso al que se ha aludido. Una sociedad no responde afirmativamente como un regimiento a las órdenes establecidas. Joseph Comblin, tras analizar todo el proceso ideológico de estos militares peruanos, en el que dan un papel importante a las masas y en el que el abismo entre las élites ilustradas y las masas ignorantes no se establece, resume los fallos de aquella revolución de esta forma: "Para hacer una revolución de la magnitud que la habían concebido no bastaba la voluntad de un grupo de generales. Se necesitaban otras fuerzas: era preciso una movilización de todas las clases interesadas en el cambio. Y era precisa una lucha contra la voluntad de resistencia de las oligarquías tradicionales. Había que conocer las condiciones económicas de un cambio semejante. La estrategia no basta. Una acción de cambio social es una operación infinitamente compleja. A pesar de toda su nueva formación, los coroneles de la Revolución no podían pretender saberlo todo y dirigirlo todo. En resumidas cuentas, cuando las fuerzas de la resistencia contrarrevolucionaria se organizaron, ellos se encontraron sin ninguna fuerza y cayeron fácilmente, sin violencia alguna" (62). La referencia al caso peruano es ilustrativa en tanto en cuanto esclarece la dificultad de que la oligarquía militar pueda ser la triunfadora de la revolución social. Es decir, difícilmente el general Canales podría haber llevado a cabo este programa social, al que se alude en la obra; ya que si hubiera triunfado, mera hipótesis en este caso, hubiera terminado imponiendo un poder oligárquico.

Pero queremos introducir una pequeña observación referente al papel de esa masa que, cansada de ser explotada, se rebela y sale a hacer la revolución. Asturias, a pesar de que alude a la revolución no la deja flore-

cer. ¿Por qué la asfixia? En la creación de este mundo demoníaco nos delinea cómo la gente vive bajo el miedo y el terror. Cómo la omnipresencia del dictador los aliena. Cómo la verdad se castiga. Cómo aísla a los individuos, cómo los desvincula sentimentalmente, cómo viven sometidos. También presenta el autor la desigualdad social tan arraigada en Hispanoamérica desde la colonización española. Todos estos elementos no se pueden destruir sin una conciencia crítica. La masa revolucionaria hace la revolución por las promesas que Canales les hizo, con él desaparece el espíritu revolucionario. ¿Por qué? Porque las sociedades hispanoamericanas han heredado la dependencia de las oligarquías. La esclavitud del indio, lastre colonizador, se puede romper con conciencia crítica y luchando por los derechos que históricamente no han disfrutado. De esta forma, Asturias deja entrever solapadamente la impotencia del pueblo guatemalteco que, condicionado por la herencia colonizadora, sólo espera una vida mejor en -El Reino de los Cielos- para lo que tiene que resignarse y sufrir las consecuencias de la opresión; Canales se rebela contra esta actitud y exclama: "¡Jesucristerías!" (63). También la religión -el cristianismo- contribuye a la pasividad de un pueblo impotente. Su esperanza, puesto que su existencia en el mundo es infernal, es alcanzar -El Reino de los Cielos-, para Canales "El Reino de Camelos" (64). Así pues, vemos que en la transformación de Canales no confía ni su creador, pero la pasividad de la masa revolucionaria también conviene criticarla. Hay ejemplos en la historia hispanoamericana de revoluciones, lo que implica que no se puede justificar la pasividad o resignación existencial por la herencia colonizadora. Esto no hay que olvidarlo, pero la historia demuestra que ha habido movimientos que han intentado luchar contra esos lastres (65). A pesar de esto, hay que aceptar que no todas las luchas de liberación surgi-

das en el hemisferio latinoamericano obtienen sus fines (66). El triunfo de todos estos movimientos depende de muchos y diversos factores. De ahí que Miguel Angel Asturias trate de plasmar la compleja realidad dictatorial creando una arquitectura aterradora en El señor Presidente. La historia demuestra también que es difícil acabar con un sistema represor donde todo está controlado. De ahí la pasividad de este movimiento revolucionario y su ahogo.

La muerte de Canales, recobrando la red de relaciones entre los personajes, la conoce Camila por casualidad. Se la comunica una voz desconocida por teléfono. Vuelve Asturias al recurso de "la inserción" ya que, por el vínculo familiar, Camila debe conocer la noticia. Su reacción ante la realidad, si cuando su padre tenía que huir fue la de no creer que era verdad, ahora -ante la realidad dolorosa- se produce en Camila una transformación, pero en ella es pasiva. La impotencia y el dolor se mezclan en una especie de locura. Su entorno, su realidad cambia porque, a pesar de ser elemento pasivo, en ella repercute el sufrimiento de la realidad diabólica. Asturias consigue transmitir el dolor de este personaje, enloqueciendo a Camila, humanizando a los objetos. El absurdo y lo grotesco se mezclan en la existencia de estos seres hasta impedirles exteriorizar los sentimientos:

• "Se dejó caer en un sillón de mimbre. No sentía nada. Un rato después levantó el plano de la estancia tal y como estaba ahora, que no era como estaba antes; antes tenía otro color, otra atmósfera. ¡Muerto! ¡Muerto! ¡Muerto! Trenzó las manos para romper algo y rompió a reír con las mandíbulas trabadas y el llanto detenido en los ojos verdes.

Una carreta de agua pasó por la calle; lagrimeaba el grifo y los botes de metal reían" (67).

La relación de Canales con los personajes del universo narrativo ya está determinada. La de "comunicación" con Cara de Angel, por "derivación" de ésta tiene que separarse de Camila y renunciar a su estatus: "militar". En contacto con los personajes que sufren la injusticia de la dictadura sufre un proceso de transformación, que queda frustrado al no soportar el dolor de una noticia falsa. Red de casualidades hemos denominado a este apartado, como hemos demostrado por la casualidad se cae en desgracia, por la casualidad se transforma y por la casualidad se muere. Red de casualidades que la red del espionaje dictatorial domina y utiliza para realizar sus fines. Red de casualidades que Asturias hila perfectamente para que nada quede suelto, todo está unido, nada escapa a la mente estructuradora del autor.

Canales nos da una visión de lo que es la dictadura. Ya tenemos una perspectiva que nos ha planteado interrogaciones y nos ha esclarecido oscuridades. El proceso de este personaje constata la existencia de la doble realidad. La que debiera ser y la que la dictadura crea. Así pues, seguimos con el resto de los personajes que desde sus perspectivas nos aclararán el sentido de esta doble realidad que puede llevar a confusiones. El conjunto de los distintos puntos de vista será la realidad de la totalidad narrativa, de ahí la importancia que le hemos dado en este estudio. Si como afirma Baquero Goyanes "la novela es proceso y ésta condiciona la configuración de su estructura" (68), mediante la estructura que se ha delimitado se intenta profundizar en las significaciones que subyacen en el proceso narrativo.

3.1.2 CARA DE ANGEL

La configuración de un mundo infernal requiere una serie de elementos que lo determinen. Miguel Angel Asturias satura su creación literaria de detalles que, o bien por imágenes o mediante alusiones, responden a esta configuración. Muchos de los personajes viven temerosos en ese mundo sin libertad. Otros sufren injustamente castigos, se les encarcela sin motivo, se les atormenta siendo inocentes, mueren cruelmente por causas falsas. Efectivamente, la existencia de estos seres es un infierno. Pero, además, el autor nos presenta al lado de El señor Presidente (símbolo del dios destructor de los mayas: Tohil, y del cristiano Lucifer) (69) a Cara de Angel que, como señala Subercaseaux, "tiene -como los ángeles- la función de anunciar a los vasallos la voluntad del Señor" (70). Además, la alusión al arcángel bíblico está implícita en el nombre propio de este personaje (71). Por otra parte, el autor utiliza el contraste, recurso constante en la obra, entre el físico de Cara de Angel y cómo es en la realidad. De nuevo el contraste entre la apariencia -aspecto físico en este caso- y la realidad -su actitud personal-.

En el capítulo encabezado por el nombre de este personaje, el narrador introduce a Cara de Angel cuando el leñador ayuda al Pelele, más por miedo a que alguien crea que está inmiscuido en este casi crimen que por altruismo. El leñador al ver a Cara de Angel tiene la impresión de contemplar a un ángel, su aspecto físico lo deslumbra:

"Vi que lo desenterrabas -rompió a decir una voz a sus espaldas- y regresé porque creí que era algún conocido; saquémoslo de aquí...

El leñador volvió la cabeza para responder y por poco se cae del susto. Se le fue el aliento y no escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que le hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.

¡Un ángel... -el leñador no le desclavaba los ojos-, ...un ángel -se repetía- ...un ángel" (72).

La impresión del leñador se desvanece en el lector cuando (después de conocer la actitud de El Presidente con el doctor Luis Barreño al que amenaza, y el castigo que impone al escribiente, que no lo soporta y muere) aparece Cara de Angel como el hombre de confianza de El Presidente. Pero el autor enfatiza el contraste al describirlo en este capítulo con la frase que invariablemente aparece en la narración junto a este personaje: "Era bello y malo como Satán" (73). Esta frase insistente, reiterativa en el transcurso de la obra responde a la intención del autor de marcar a este personaje, de no olvidar cómo es suceda lo que suceda. Es un "leitmotiv" que como elemento estructurador se le asigna una función identificadora. Según Baquero Goyanes, "con su uso -gestos, frases que se repiten una y otra vez- puede quedar adecuadamente caracterizado un personaje novelesco, dotado de algún tic o manía" (74). Así pues, conocemos por el contraste la realidad del personaje que enfocamos.

Su relación con El Presidente es la de cumplir sus órdenes. En

este caso comunicar a Canales el peligro que se le aproximaba, además proyectar un plan de huida para Canales. Para ello el "Tus-Tep" junto a las Masacuata y a Lucio Vásquez, serán el lugar y los cómplices del rapto de Camila. Lugar y personajes que, circunstancialmente, se mezclan en la acción de Cara de Angel, pero sin saber la verdad. El rapto de Camila responde a un doble juego: posibilidad de que Canales huya (poco probable), hacerse con la mujer que ama como encubrimiento de la verdad. La mezcla de verdad y mentira es otra constante en este universo narrativo. En este caso la verdad del rapto la posee Cara de Angel. La Masacuata, Lucio Vásquez y los hombres contratados por el favorito de El Presidente conocen la mentira. Se puede decir que el autor pretende crear una visión estereoscópica de este rapto. Si el estereoscopio de dos imágenes planas crea otra con más profundidad (75), el rapto de Camila desemboca en la transformación de Cara de Angel. Ni la mentira, ni la verdad que conocen los distintos personajes desvelan la imagen profunda de este acto, paradigma para la transformación de Cara de Angel.

La huida de Canales significa su asesinato, artimaña elaborada por El Presidente que Cara de Angel desaprueba y, al mismo tiempo, desea que la fuga pueda realizarse. ¿Por qué Cara de Angel no está de acuerdo con El Presidente? ¿Por qué desea frustrar el asesinato? Precisamente por la relación que tiene con El Presidente. Su relación es de supeditación. La libertad de actuación personal no la tiene ni el favorito de El Presidente. El mismo Cara de Angel es consciente de su realidad. Por esta razón desaprueba la "dibólica maquinación" de El Presidente; pero no la rompe, le sigue el juego, aunque intenta, creando confusión, que la fuga de Canales se realice:

"De buena fe se llegó a consentir protector del general y por lo mismo con cierto derecho sobre su hija, derecho que sentía sacrificado al verse, después de todo, en su papel de siempre, de instrumento ciego, en su puesto de esbirro, en su sitio de verdugo. Un viento extraño corría por la planicie de su silencio" (76).

La sucesión del discurso narrativo y de las acciones nos ayuda a encontrar los núcleos de coherencia que necesitamos para coordinar la evolución y el encadenamiento de unos personajes con otros. De Cara de Angel no se puede esperar nada positivo. Por esto el autor, que nos ha puesto ante un personaje sin entrañas con la utilización del contraste, empieza a desvelar la transformación de Cara de Angel. En contacto con Camila se produce una progresión en su actitud de hombre sin escrúpulos. Un sentimiento de compasión ante la indefensa Camila subyuga su deseo brutal. Quizá sea la primera vez, al menos en la obra, que Cara de Angel actúa libremente. En su relación o en su contacto con Camila El Presidente queda fuera. Camila, como elemento pasivo y víctima de las circunstancias, le suscita un sentimiento que sublima su instinto animal, actitud que contrasta con su "sitio de verdugo" en la tiranía:

"...¿Esa tarde hacía muchos años o esa tarde hacía pocas horas? El favorito fijaba los ojos alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en las pupilas. Un soplo y... suya por la razón o la fuerza. Pero trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila caída en el asiento y, al verle la cara pálida bajo las lágrimas granudas, el cabello en desorden y el cuerpo de ángel a medio hacer, cambió el gesto, le quitó la taza de la mano con aire paternal y se dijo: "¡pobrecita!"..." (77).

El trato que le da Camila es cariñoso, la consuela, la acaricia, la protege. Actitud que contrasta con su papel de esbirro de El Presidente.

El tratamiento del tiempo en la obra es importante. Hemos hecho referencia a la estructuración temporal que Miguel Angel Asturias aplica en su obra. Pero el autor va más lejos, es continua la alusión al tiempo en la narración. No sólo es alusión sino obsesión en muchos de los personajes, ya que el encarcelamiento, las torturas y el sufrimiento se hacen eternos. Navas Ruiz ha subrayado que el verdadero tema de la novela es el tiempo (78) y Belleni señala que los protagonistas de la obra son la cárcel y el tiempo, ya que "los hombres son comparsas que se agitan en la negrura de una cárcel proyectada en la dimensión de un tiempo que parece eterno" (79).

La transformación que ha sufrido el tiempo en la novelística la exponen acertadamente Bourneuf y Ouellet de esta forma: "Desde los primeros años de este siglo sobre todo, con obras como la de Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf y Michel Butor, por ejemplo, el tiempo ya no es tan sólo un tema o la condición de una realización, sino también el tema mismo de la novela. Es verdad que el tiempo realiza; los azares de los personajes y los hechos se inscriben en él todavía, pero no es esto lo esencial: el tiempo está a punto de convertirse en el héroe de la historia" (80). Si la evolución del tiempo en la novelística moderna cobra especial énfasis, y si los críticos mencionados reiteran la importancia que cobra el tiempo en la obra de Miguel Angel Asturias, habría que plantearse si el tiempo en esta narración sublima la importancia de la dictadura. Si el tiempo, como afirma Navas Ruiz, es el tema verdadero de la obra cabría preguntarse si los demás elementos que aparecen se subyugan, y sólo son elementos que apoyan la compo-

sición literaria pero secundarios. No creemos que se pueda simplificar, y mucho menos, reducir la crítica literaria. La limitación del crítico está reconocida, con respecto a ella las palabras de Cesare Segre confirman lo positivo de esta limitación, teniendo en cuenta que ningún método crítico puede captar la amplitud que la estructura de la obra literaria comporta. El mencionado crítico apoya esta argumentación y señala: "El crítico deberá siempre destacar los elementos que le parecerán más significativos; en otras palabras, no logrará captar todas las funciones de todos los elementos de la obra (es más fácil que capte demasiados llevado por su propia fantasía y por el propio planteamiento interpretativo). La obra, pues, está completamente disponible" (81). Efectivamente, la disponibilidad de una obra es perpetua, ya que de la interpretación de cada crítico surgen aspectos nuevos.

Desde nuestro punto de vista el tiempo cobra importancia en esta obra. Pero lo que nos interesa, y por ello lo hemos traído a colación dilatando el proceso de transformación del personaje que nos ocupa, es la presencia del tiempo en la mayoría de los personajes, además de su transformación en relación con cada experiencia individual. El rapto previsto a las dos de la madrugada se lleva a cabo. Hasta esa hora los hombres contratados por Cara de Angel están en el "Tus-Tep" a la espera de que el reloj se ponga en movimiento (82). Al igual que Camila sale a la ventana a esa hora a pedir auxilio. El tiempo se utiliza como clave para que el plan proyectado se efectúe. Por otra parte, el tiempo como contraste en la vida de Camila ya que comporta un cambio. El presente prefigura dificultades en contraste con un pasado dichoso. Contraste entre la realidad del presente y el deseo de irrealidad del mismo presente, hasta verificar que no es sueño, que ese presente no deseado es verdad:

"Jamás sospechó Camila que existiera este cuchitril hediondo a petate podrido, a dos pasos de donde feliz vivía entre los mimos del viejo militar, parece mentira ayer dichosa; los cuidados de su nana, parece mentira hoy malherida; las flores de su patio ayer no pisoteadas, hoy por tierra; la gata fugada y el canario muerto, aplastado con jaula y todo. Al quitarle el favorito de los ojos la bufanda negra, Camila tuvo la impresión de estar muy lejos de casa... Dos y tres veces se pasó la mano por la cara, mirando a todos lados para saber dónde estaba. Los dedos se le perdieron en un grito al darse cuenta de su desgracia. No estaba soñando" (83).

Por otra parte el tiempo en la experiencia individual puede crear confusión. Desde la aparición de Cara de Angel por primera vez en el "Tus-Tep" hasta que el rapto se realiza sólo transcurren unas horas, pero la espera puede hacerse interminable, o bien por la sucesión de acontecimientos diferentes o por lo que ese rapto puede ocasionar. Efectivamente el autor hace referencia a la confusión del tiempo, el transcurso de unas horas es como el paso de años. El tiempo detenido por su lento discurrir confunde a los individuos:

"Es menester que se siente, niña... -observó la Masacuata-. Volvía arrastrando la banquita que Vásquez ocupaba esa tarde, cuando el señor de la cerveza y el billete entró en la fonda por primera vez...

...¿Esa tarde hacía muchos años o esa tarde hacía pocas horas?" (84).

Por contraste el tiempo detenido, es decir, su transcurso lento es necesario en circunstancias determinadas. La espera de Camila en el "Tus-Tep" será eterna. Pero para saber que Canales ha podido huir se necesita tiempo. Con el paso del tiempo, para Camila paralizado, para Canales en movimiento, todo se solucionará. Ella irá a casa de sus tíos y su padre pasará la frontera, en ambos personajes el transcurso del tiempo es angustioso, pero cobra verdadera importancia en su existencia por la esperanza que en él depositan:

"Pero lo indispensable es que usted se calme, porque es echarlo a perder todo. Se compromete usted, comprometemos a su papá y me comprometo a mí. Esta noche volveré ^{para} llevarla a casa de sus tíos. El cuento aquí es ganar tiempo. Hay que tener paciencia. No se pueden arreglar ciertas cosas así no más. Algunas necesitan más eme o de que otras" (85).

Miguel Angel Asturias, como creador contemporáneo, integra la problemática del tiempo en su obra. En el tiempo objetivo de las acciones integra la dimensión subjetiva y psicológica de los diversos personajes. Según la repercusión que tengan en ellos sus experiencias y la intensidad con que las sientan, el tiempo actúa de formas distintas. Raul H. Castagnino habla de la importancia del tiempo en la literatura y con respecto al tiempo subjetivo y psicológico observa: "En la literatura -capaz de sopesar en todas dimensiones y proyecciones el alma humana- coexisten las infinitas posibilidades del tiempo subjetivo en alucinante simultaneidad de pasado, presente y futuro y en el espesor de las vivencias individuales que crean para el tiempo una magnitud propia, psicológica (...). Cuando el tiempo parece dete-

nerse, el individuo escapa hacia una época más plena del pasado o forja esperanzas para el futuro" (86). El tiempo en la obra de Asturias es un elemento que ayuda a conocer la dinámica dictatorial. El tiempo subjetivo y el psicológico de los personajes es otro elemento estructurador para configurar el universo tiránico.

El tiempo objetivo de la narración nos ofrece el transcurso inexorable de las acciones (87). Hay que recordar que el autor presenta acciones simultáneas a las que no aludimos por la estructura que hemos seguido en este apartado. La red de relaciones entre los personajes nos permite continuar con el que nos interesa y mantener al margen al resto. Nuestro objetivo es saber cómo se relaciona Cara de Angel con los personajes del universo narrativo. Tras prometerle a Camila volver con noticias de su padre, lo encontramos de nuevo con El Presidente. Es el día de la Fiesta Nacional y el favorito está a su lado. El leitmotiv que lo caracteriza se reitera, de esta forma el autor insiste en recordarnos la realidad de Cara de Angel. Como esbirro, adula a El Presidente comparándolo con Jesucristo. Esta actitud contrasta con la que tuvo con Camila. ¿Cómo puede ayudar a alguien siendo el favorito del dictador? Su actitud es ambigua y contradictoria, al igual que son ambiguos sus sentimientos. En el capítulo XV, tras festejar el día del aniversario en que El Presidente se salvó de un atentado, Cara de Angel se dirige hacia la casa de los tíos de Camila, y mediante el monólogo interior, conocemos la ambigüedad en los sentimientos de este personaje. Por una parte el deseo de ignorar a Camila, por otra, saber que existía. Ni el propio Cara de Angel sabe exactamente lo que desea, la contradicción existente en sus propios sentimientos nos la presenta el autor por el fluir de la conciencia del personaje:

"(...) y echó por el barrio de El Incienso, en busca del domicilio de don Juan Canales. Urgía que este señor fuera o mandara a recoger a su sobrina a la fonda de El Tus-Tep.

Que venga o mande por ella, ¡a mí qué me importa! -se iba diciendo-; que no dependa más de mí, que exista como existía hasta ayer que yo la ignoraba, que yo no sabía que existía, que no era nada para mí..." (88).

La visita de Cara de Angel a Juan Canales es interpretada como amenaza. El miedo a que se le crea cómplice en el asesinato del Portal del Señor le hace perder el control. Con el uso de la metáfora el autor nos presenta a este personaje como un nadador que se ahoga y desesperadamente intenta salvarse. El miedo no es gratuito, ya que él mismo sabe que la inocencia no le servirá para nada. Juan Canales, ausente en su desesperación, recuerda al Tío Fulgencio que sintéticamente describe el funcionamiento caótico de aquel país:

"¡Amigo, amigo, la única ley en egta tierra eg la lotería: pog lotería cae ugté en la cágcel, pog lotería lo fugilan, pog lotería lo hacen diputado, diplomático, pregidente de la Gepública, general, minigtro! ¿De que vale el egtudio aquí, si to eg pog lotería? ¡Lotería, amigo, lotería, cómpreme, pueg un número de la lotería!" (89).

Anderson Imbert ha señalado la ironía que encierra poner en boca del humilde tío Fulgencio la frase-síntesis de la situación nacional, en lugar de utilizarla un intelectual o a un político. La vida política es tan caótica como la lotería, por eso apunta el citado crítico: "La dictadura no está pintada como el resultado de un proceso histórico moral, social, político, económico que es posible corregir con soluciones conocidas, sino más

bien como un caos administrado por una cabeza demoníaca" (90). De ahí que el miedo surja en Juan Canales, que el miedo le haga decir mentiras con respecto a su hermano Eusebio. En la obra la presencia de la mentira es natural. Los distintos personajes, siendo víctimas del caos dictatorial, viven sin vínculos afectivos lo que crea un estado de confusión con respecto a la verdad o un sucesivo encadenamiento de mentiras. Con respecto a esto Navarro señala: "En su estado de desunión, los personajes, claro está, no pueden mantener un criterio unánime de la verdad. De ahí que cuando hablan o actúan, casi siempre están pensando o haciendo otra cosa. Sus efímeros contactos, por consiguiente, generalmente se basan en suposiciones falsas o, si captan el engaño, en más mentiras y contramentiras" (91).

La inseguridad, las mentiras y el miedo de Juan Canales provocan en Cara de Angel un alejamiento. El motivo de su visita era Camila y allí no se le menciona. Las palabras de Juan Canales caen en el vacío. Cara de Angel siente una vez más la confusión que la existencia de Camila ha provocado en la suya. Cara de Angel, en estado de transformación por el nacimiento de un sentimiento, expresa la contradicción sin saber dónde desembocará. Desea hablar de Camila, exponer el motivo de su visita, pero comprueba que en esa casa la ignoran:

"En aquella visita, que prolongaba sin motivo, bajo la fuerza inexplicable que en su corazón empezaba a desordenar su existencia, las palabras extrañas a Camila perdíanse en sus oídos sin dejar rastro.

¡Pero por qué no me hablan estas gentes de su sobrina! -pensaba- Si me hablaran de ella yo les pondría atención; si me hablaran de ella yo les diría que no tuvieran pena, que no se está complicando

a don Juan en asesinato alguno; si me hablaran de ella... ¡Pero qué necio soy! De Camila, que yo quisiera que dejara de ser Camila y que se quedara aquí con ellos sin yo pensar más en ella; yo, ella, ellos... ¡Pero qué necio! Ella y ellos, yo no, yo aparte, aparte lejos yo con ella no..." (92).

La confusión que la presencia del favorito ha ocasionado en Juan Canales produce una incomunicación absoluta, llena de confusiones en el diálogo que mantienen. Juan Canales, desesperado por el miedo, intenta demostrar su inocencia con mentiras que Cara de Angel ni escucha. Cuando el favorito por fin habla del motivo de su visita, la reacción del desesperado personaje es idéntica a la de Cara de Angel. La incomunicación entre ellos es patente. Por el miedo Juan Canales se niega a acoger a Camila en su casa ahora que se sabe libre de toda sospecha, lo que verifica el engranaje de terror que la dictadura mantiene. El terror provoca el aislamiento y la confusión. Navarro describe la incomunicación que caracteriza a las personas que viven en estas condiciones: "Sin medios de contactos sociales y comunicativos, los personajes no pueden expresarse ni entenderse debidamente" (93). De esta forma la relación de Cara de Angel con los tíos de Camila, tras la negativa de estos a ayudarlo, es de "oposición". Si en un principio se podría suponer que entre ellos funcionaría la regla de "comunicación", por "derivación", ya que las circunstancias del mundo represivo establece un comportamiento absurdo, termina en la oposición o rechazo de Cara de Angel a la actitud temerosa de los tíos de Camila.

La red de casualidades entre los personajes se confirma. Casualidades que llevan a los distintos personajes a un laberinto confuso. ¿Por dónde sale Cara de Angel? Si la protección de los tíos de Camila podría haber sido una puerta abierta a sus contradictorios sentimientos y ésta se cierra súbi-

tamente ¿qué actitud toma?. Consideramos necesario abrir otro apartado para responder a esta pregunta, ya que su relación con Camila cobra protagonismo en su existencia; por lo tanto el estudio paralelo de los dos personajes es el objetivo que allí se perseguirá.

3.1.3 CAMILA - CARA DE ANGEL

La enunciación de este apartado en el que Camila toma prioridad se justifica por la transformación que sufre su realidad como consecuencia de la farsa creada por Cara de Angel.

En el capítulo XVII la impaciencia de Camila por la eterna espera de tener noticias sobre su padre es patente. La llegada de Cara de Angel al "Tus-Tep" pone fin a su angustia. Pero el lector sabe que las noticias del favorito de El Presidente no son buenas para Camila. ¿Qué le dice Cara de Angel a Camila? En la farsa sigue mintiendo, fantasea sobre la fuga del general siendo conocedor de la realidad que Camila ignora. Sólo la casualidad le descubre a Camila la verdad de la farsa. La noticia de que Lucio Vásquez está detenido provoca que la Masacuata relate las cosas como son desde su perspectiva. La realidad queda descubierta para Camila ¿Qué consecuencias tiene esta casualidad en ambos personajes? Para Cara de Angel el final de una esperanza, de una ilusión. Para Camila desesperación ante la fatalidad. La verdad de su rapto no es irremediable, la decisión de irse con sus tíos es el motivo por el que Cara de Angel le confiesa la verdad que contradice lo que momentos antes le ha dicho. Sus tíos no la recibirán en casa, para Camila esto es otra artimaña. Apoyada en su convicción camina hacia la fatalidad acompañada del farsante. El autor nos describe la soledad de esos dos personajes personificándola en la calle: "Las calles alumbradas se ven más solas" (94). Recurrir a la imágenes es una técnica constante en esta obra. El sentimiento de soledad de los personajes, expresado por la imagen de la calle revela la situación en que se encuentran. La imagen impresionista adquiere pleno sentido, ya que la soledad, como sensación característica de la condición humana, se

refleja en lo inanimado. Asocia la imagen externa con el sentimiento, el mundo exterior e interior como revelación del hombre en su circunstancia. Lo que expresa Miguel Angel Asturias por medio de la imagen ha sido observado por Verdugo: "Revela el hombre, haciendo patentes y sensibles los estados de ánimo, sentimientos, emociones, sensaciones, padecimientos, ideales, ideas. Es decir, las formas de vida humana. La imagen busca, descubre, expresa y contiene la esencia humana, concretada en las últimas significaciones vitales"¹¹(95).

Cara de Angel en su contacto con Camila aparece como su protector. De protector se transformará, por la toma de conciencia de la realidad en Camila, en farsante. En el capítulo XVIII Camila llama insistentemente a la puerta de su tío Juan. Con la utilización de la onomatopeya el autor expresa la angustiosa situación de Camila. Su insistencia en seguir llamando es una actitud de rechazo a la realidad. El transcurso de los acontecimientos la conduce a una realidad absurda que ella desconoce, que se evidencia por la hermética cerrazón de la puerta. De todas formas reitera una y otra vez su angustiosa llamada, el leve ruido de una ventana le hace recuperar la esperanza casi perdida. Entre el fluir del autor omnisciente y del monólogo interior conocemos el deseo de separarse de Cara de Angel:

"Una ventana hizo de rasguño y hasta se adivinaron voces. Todo su cuerpo se recalentó. ¡Ya salían, bendito sea Dios! Se alegraba de separarse de aquel hombre cuyos ojos negros despedían fosforescencias diabólicas, como los de los gatos; de aquel individuo repugnante a pesar de ser bello como un ángel" (96).

La transformación de la relación entre estos personajes desde la perspectiva de Camila está realizada. Por "oposición" el deseo de que Cara de Angel la protegiera y le trajera noticias de su padre se transforma en el deseo de separarse de él. Desde la perspectiva de Cara de Angel también ha habido una transformación, el sentimiento que afloraba en él ha sido echado por tierra. Su reacción es la de una persona a la que todo le da igual.

A pesar de que Camila se niega a aceptar la realidad, y recurre a todo, termina viendo que es verdad lo que Cara de Angel le había dicho. El rechazo de sus tíos es incomprensible, ya que si retrocedemos en la narración, en el capítulo XII vemos que la infancia de Camila transcurrió muy en contacto con su familia. El contraste de estos capítulos se evidencia en la actitud de egoísmo que adoptan los tíos de Camila (97).

A lo largo de este estudio hemos hecho referencia a la doble realidad existente en el mundo infernal creado por Miguel Angel Asturias. En la configuración literaria de la dictadura el autor deja entrever la presencia de dos mundos propagados en la obra de distintas formas. En este capítulo la simbolización de los dos mundos opuestos se hace por medio de la casa y de la calle. La calle, símbolo de la realidad pública, aparente; la casa, símbolo de la realidad oculta, donde los personajes pueden manifestarse como son. Dos realidades que sugen como producto del sistema dictatorial donde todo lo que se ve es falso y lo que se esconde es real (98).

Camila, separada por la puerta del mundo real, tiene que enfrentarse, sola, con un mundo desconocido en el que todo funciona patas arriba:

"El mundo de la casa y el mundo de la calle, separados por la puer-

ta, se rozaban como dos astros sin luz. La casa permite comer el pan en oculto -el pan comido en oculto es suave, enseña la sabiduría-; posee la seguridad de lo que permanece y apareja la consideración social, y es como retrato familiar, en el que ^{el} papá se esmera en el nudo de la corbata, la mamá luce sus mejores joyas y los niños están peinados con Agua Florida legítima. No así la calle, mundo de inestabilidades, peligroso, aventurado, falso como los espejos, lavadero público de suciedades de vecindario" (99).

La transformación producida en estos dos personajes los transporta a un estado absurdo en su existencia. El sinsentido los envuelve. En Cara de Angel se marchita la esperanza de amar a Camila, víctima de su farsa. En Camila, la impotencia de enfrentarse a un mundo desconocido, sin nadie, víctima de la farsa del entorno (100). La angustiada realidad los envuelve en un mundo confuso. La realidad y el sueño mezclados en su existencia. Miguel Angel Asturias recurre al automatismo para expresar la confusión y la asociación de la realidad en el delirio de Camila; imágenes que, por analogía con lo vivido, la sumergen en la fatalidad. Camila se encuentra al borde de la muerte, el choque del absurdo es superior a ella. Cara de Angel, angustiado por el estado de Camila, sufre tormentosas pesadillas. El absurdo es el protagonista en los dos personajes.

La técnica utilizada por Miguel Angel Asturias para mostrar la angustiada situación de estos personajes procede del movimiento que André Breton puso en marcha, el surrealismo. La escritura automática que obedece a unas condiciones de ritmo, de tono, de intensidad y de timbre se distingue de todo discurso lógico. El surrealismo desarrolla el valor emocional de las

palabras, rompe con el sentido estereotipado que las caracteriza y las combina libremente. La relación del automatismo con la imagen y el inconsciente, como elemento rector del lenguaje, ha sido motivo de numerosos estudios que tratan la influencia del psicoanálisis freudiano sobre los textos surrealistas. La abertura de la imagen precisamente, según observación de Durozoi, es "... por lo que el texto surrealista escapa finalmente a la influencia estrictamente psicoanalítica" (101). La autenticidad de lo que estos personajes viven la expresa Miguel Angel Asturias mediante las visiones oníricas de Camila y de Cara de Angel. Los sueños, con la ayuda de las onomatopeyas, palabras nuevas y la práctica del automatismo testimonian la auténtica realidad de estos personajes. El subconsciente abre paso a la doble realidad que, engendrada por la dictadura, desencadena el tormento existencial. Camila, impotente ante esta dicotomía, enferma. Cara de Angel intenta salvar a Camila, quien ha dado sentido a su vida, y le atormenta su pérdida. La penetración en los personajes por medio del subconsciente la ha señalado Verdugo: "Ya no le basta al escritor el plano de lo estrictamente consciente, entonces apela a técnicas surrealistas, a sustratos ocultos que se objetivan de manera inmediata, incoherentemente, como sueños. Siente el escritor que lo auténtico, la más realidad, está en el subconsciente. Se mete allí para descubrir la angustia de los personajes entre el ser real y el ficticio que tienen que componer para poder vivir" (102). El tormento de las pesadillas y las imágenes creadas por la escritura automática crean una atmósfera confusa que transgrede la lógica existencial. Sin apoyaturas, los dos personajes están inmersos en el absurdo (103). Miguel Angel Asturias utiliza las técnicas surrealistas con frecuencia en esta obra y logra, fundamentalmente con el uso de la imagen, transmitir la transposición de los valores morales del universo literario. La importancia de la imagen como portadora de una simbología ambigua en cuan-

to a su relación con la interpretación individual del lector es lo que la separa del esquema psicoanalítico. Si el sueño y la imagen poética dependen del inconsciente, la interpretación de la simbología de la imagen poética se renueva con el acto individual de la lectura, mientras que la interpretación de los sueños responde a unas reglas determinadas. Con respecto a la variada interpretación de las imágenes Durozoi observa: "Las imágenes son tales que su sentido simbólico es, en efecto, indefinidamente renovable por cada nuevo lector, en el que dichas imágenes resonarán de forma inédita. Esta abertura se mantiene porque la escritura acepta todos los riesgos al rechazar el sentido predeterminado. Así el fantasma del autor no se transpone tan sólo en una forma literaria cerrada, sino que se convierte, a través de las palabras en las que se ofrece a la imaginación, en productor de significantes con referencias variables" (104). Miguel Angel Asturias trabaja la palabra y crea un universo literario absurdo por medio de la fusión de la realidad objetiva y subjetiva, y la utilización de la variadísima gama de recursos y procedimientos que la palabra ofrece.

La transformación sufrida en la vida de Cara de Angel se realiza de forma absoluta. El favorito de El Presidente, hombre sin escrúpulos, ante el abismo del absurdo y la certeza de la próxima muerte de quien lo ha transformado, siente la soledad. Sentimiento humano que el esbirro de la dictadura nunca había sentido (105). Además, la impotencia de impedir que Camila muera lo sume en el absurdo de su existencia:

"-¡Sólo un milagro!

Cara de Angel repitió las palabras del médico. Un milagro, la continuación arbitraria de lo perecedero, el triunfo sobre el absoluto estéril de la migaja humana. Sentía la necesidad de gritar a Dios

que le hiciera el milagro, mientras el mundo se le escurría por los brazos inútil, adverso, inseguro, sin razón de ser" (106).

Por la ley de casualidades en las acciones que encadenan a los personajes, el autor inserta a un personaje que por su afición a las ciencias ocultas propone el matrimonio como medio para salvar a Camila. Si se recuerda, también en Tirano Banderas el ocultismo está presente. Miguel Angel Asturias, dentro del absurdo existencial que asfixia a los personajes, recurre a lo esotérico. La solución propuesta por el Ticher se realiza. Ni Cara de Angel ni Camila son conscientes de que el matrimonio es la posible salida del absurdo existencial. Ninguno de los dos participa en este enlace. Víctimas de las circunstancias, se les aplica una solución procedente del ocultismo. El absurdo da cabida a actitudes inexplicables. El matrimonio sin el consentimiento de los interesados no responde al racionalismo, pero el absurdo transgrede los postulados racionalistas:

"(...) Camila y Cara de Angel se desposaron en los umbrales de lo desconocido. Una mano larga y fina y fría como cortapapel de marfil estrechó el favorito en la diestra afiebrada, en tanto el sacerdote leía los latines sacramentales" (107).

El renacer de Camila a la vida, a un mundo desconocido para ella, le produce confusión; se apoya en el amor de Cara de Angel como la única pertenencia en aquella existencia donde todo le era extraño (108). El hecho de que el amor de estos personajes no se haya deshecho constituye un hecho constructivo dentro del universo narrativo, puesto que todo vínculo afectivo se rompe y prevalece la desintegración social. Navarro señala que el enajenamiento pre-

domina en toda la obra y expone lo siguiente: "Observamos, ante todo, que los vínculos humanos más fundamentales se deshacen inmediatamente, o no existen. Tan inesperadas son las rupturas entre parientes y amigos, que el individuo nunca se puede prevenir ni adaptar a su repentino enajenamiento. Y una vez efectuada, la separación es tan completa, que no permite restauración alguna. Otros personajes pasan por la novela sin establecer un solo contacto humano" (109). El vínculo establecido entre Cara de Angel y Camila implica una ruptura con el aislamiento característico del mundo dictatorial, lo que podría ser un reto a la total desintegración y un triunfo del bien sobre las fuerzas del mal imperantes en la obra será destruido. Esta destrucción sigue un proceso que dirige El Presidente; por ello, con la transformación positiva de Cara de Angel y el renacer de Camila a la vida por el transmundo de las fuerzas esotéricas se cierra este apartado, que abre el siguiente proceso en el que la diabólica actitud de El Presidente conduce a los amantes a un nuevo abismo.

3.1.4.- EL SEÑOR PRESIDENTE - CARA DE ANGEL - CAMILA

La red de casualidades entre los personajes está perfectamente estructurada por Miguel Angel Asturias. En esta organización El Presidente se mantiene en la oscuridad, pero desde ella une todos los hilos. El terror como movimiento centrífugo de su gobierno lo ha dotado de cualidades que sólo los dioses tienen. En pocas oportunidades lo vemos directamente, pero el autor consigue que, a pesar de su ausencia, esté presente en toda la obra. Su figura se incluye en la narración de tal forma que, como observa Bellini, "... cuando el lector lo ve aparecer en el capítulo V de la primera parte, tiene la impresión de encontrarse frente a un personaje que ya conoce profundamente" (110). Significativo es este capítulo de la crueldad que lo caracteriza y del desprecio que siente hacia la humanidad (111). Por otra parte, el miedo a El Presidente se patentiza por la resignación con que el viejo secretario recibe el injusto castigo. Contrasta la crueldad y la indeferencia del tirano con la resignación y el sentido de culpabilidad del viejo secretario (112).

El enfoque "multivisional", según Santos Sanz Villanueva, consiste en "... la narración de un mismo acontecimiento desde diversos puntos de vista -diversos personajes-, cada uno de los cuales nos da la interpretación que a él le es posible por su conocimiento parcial. De esta forma la suma de interpretaciones da el auténtico sentido de la historia (...)" (113). En la obra de Miguel Angel Asturias los personajes no narran un mismo acontecimiento sino que son víctimas del mismo régimen gubernamental. Es decir, por medio de las actitudes de los distintos personajes tendremos un conjunto de datos que nos harán llegar a las entrañas de la dictadura. Un mismo acontecimiento que cada personaje vive individualmente. El conjunto de esas experiencias

descubre la trama dictatorial. Por ello, consideramos necesario penetrar en el personaje que dirige la trama antes de avanzar en la red de casualidades que enlaza a los personajes. Este inciso se justifica por sí sólo puesto que de él - El Presidente - dependen todos los demás personajes de la ficción. Además, si Miguel Angel Asturias nos descubre alguna faceta de esta figura enigmática, justo es que nos detengamos en él.

La crítica y el mismo autor han hecho alusión a que la dictadura creada en El señor Presidente responde a la que Guatemala sufrió con Manuel Estrada Cabrera. Pero por lo que hasta ahora hemos indagado en este estudio esta obra no responde a la mera mimesis, ya que, como afirma Yndurain, "el valor o la función de la obra literaria no depende de la veracidad o falsedad objetivas de sus proposiciones o, enunciado de otra manera, no depende directamente de la relación del hombre con la realidad material aunque aquéllos y éstas influyan en la recepción -y en la creación- de la obra literaria. En cualquier caso, los componentes de la obra -informaciones, datos parciales, etc.- no pueden ser juzgados en relación con el mundo exterior, objetivo, pues no tienen valor por sí mismos, sino sólo en cuanto medios para crear un mensaje global: la obra como conjunto unitario" (114). Si el dictador de la obra responde al dictador real por las características con que lo presenta Miguel Angel Asturias, la representación que esto tiene en la creación literaria es mínima, puesto que la ficción transgrede la realidad objetiva. De todas formas el autor utiliza porciones de la realidad dictatorial para la creación de la ficción.

La biografía que Rafael Arévalo Martínez hace de Manuel Estrada Ca-

brera verifica las concomitancias entre la realidad objetiva y la ficción. El mencionado autor alude al atentado conocido en la historia guatemalteca como "de la bomba", sucedido el 24 de abril de 1907, contra Estrada Cabrera (115). Miguel Ángel Asturias en el capítulo XIV, que titula "¡Todo el orbe cante!", narra la celebración del aniversario del fracaso de ese atentado. Estrada Cabrera, hijo bastardo y de condición humilde, consiguió ser abogado por sus propios méritos y máximo dictador. Su condición social lo hizo un resentido (116). Miguel Ángel Asturias juega con la asociación de la palabra -pueblo-, utilizada en el texto como elogio al tirano; por contraste, este elogio rememora el origen de El Presidente, que le amarga. Su poder no borra las reminiscencias del pasado:

"Lo rodeaba el grupo de los íntimos cuando apareció ante el pueblo: un grupo de mujeres que venían a festejar el feliz aniversario de cuando salvó la vida. La encargada de pronunciar el discurso comenzó apenas vio aparecer al Presidente.

- "¡Hijo del pueblo...!"

El amo tragó saliva amarga evocando tal vez sus años de estudiante, al lado de su madre sin recursos, en una ciudad empedrada de malas voluntades; pero el favorito, que le bailaba el agua, se atrevió en voz baja:

-Como Jesús, hijo del pueblo..." (117).

El terror engendrado por la dictadura de Estrada Cabrera le hace

ser el dios terrible al que se venera más por miedo que por admiración; las palabras de Arévalo Martínez son significativas con respecto a esto: "El pueblo bajo suele llamar a Su Excelencia "El Señor", como si en realidad lo fuese de vidas y haciendas; también lo apodan "El Amo", pues parece que de hecho lo es. Los cultos, con cierta amarga ironía, le dicen "El Hombre". ¿Acaso no hay otro? Se le teme, y su retrato no falta en ningún hogar, en ninguna oficina, y hasta en los dormitorios de los prostíbulos se le encuentra, semejante a esos santos que deseamos tener propicios. Es una obsesión. Mas sea este miedo justificado o no, lo indiscutible es que el solo nombre del licenciado don Manuel Estrada Cabrera inspira a sus gobernados una emoción más de pavora que de respeto; algo de aquel terror supersticioso que, cuando niños, nos producía el Dios vengativo y barbudo del Sinaí" (118). El paralelismo entre Estrada Cabrera y El Presidente de Miguel Angel Asturias también se confirma en el sentimiento de miedo que los personajes de la obra reflejan, por ello se le adjudican cualidades sobrenaturales. Es un temor que incluso sus mismos seguidores tienen:

"El Auditor de Guerra se precipitó hacia el Presidente, que volvía del balcón seguido de unos cuantos amigos, para darle parte de la fuga del general Canales y felicitarle por su discurso antes que los demás; pero como todos los que se acercaron con este propósito, se detuvo cohibido por un temor extraño, por una fuerza sobrenatural, y para no quedarse con la mano tendida, se la alargó a Cara de Angel" (119).

Se puede afirmar que el modelo utilizado por Miguel Angel Asturias es Manuel Estrada pero su capacidad de creación transgrede el modelo real.

La creación literaria no remite a la realidad objetiva sino que, como señala Yndurain, "... es un estímulo que, mediante determinados procedimientos, comunica al lector una experiencia" (120). La experiencia del escritor hecha creación se independiza de los vínculos objetivos, ya que el valor de la obra literaria se realiza en la recepción del lector. El lector es el receptor de la experiencia comunicada por el escritor. En este caso Miguel Angel Asturias crea una sociedad que padece los efectos de una dictadura; que la obra estimule al lector al conocimiento de una realidad concreta, depende de la capacidad de recepción y de interpretación del lector. Por ello conviene enfatizar la independencia del universo literario y su valor individual. Que la obra literaria manifieste una realidad es otra cuestión, lo importante es conferir a la obra el valor que tiene: mundo individual que responde a unas reglas propias y que es portador de su realidad (121). Así pues, siendo conscientes de que El Presidente creado por Miguel Angel Asturias tiene un modelo real, nuestro intento de interpretación es desenmascarar, con la ayuda de los personajes, la realidad de la obra literaria y los procedimientos que utiliza para que todo lo que la forma tenga unidad.

La crueldad de El Presidente se cierne sobre el favorito que al casarse con Camila comete una traición, puesto que lo que prevalece en este sistema es la deshumanización. En el capítulo XXXII Cara de Angel, llamado por El Presidente, va a la casa presidencial. La venganza de El Presidente no tiene límites y la traición de su favorito no le pasa inadvertida. En estado de embriaguez se ríe de Cara de Angel y le anuncia su destrucción:

"... En artículo de muerte ¡jál! ¡jál! ¡jál! ¡jál!...

El favorito palideció. En la mano le temblaba el vaso de "whisky" que le acababa de brindar.

- El Se...

- NORRR Presidente todo lo sabe -interrumpió Su Excelencia-. ¡Já! ¡já! ¡já! ¡já!... En artículo de muerte y por consejo de un débil mental como todos los espiritistas...¡Já! ¡já! ¡já! ¡já!" (122).

La relación entre estos dos personajes sufre una transformación. Para El Presidente su favorito es, a partir de su matrimonio, su enemigo. Cara de Angel, de seguidor del tirano, pasa a sentir aversión hacia él. Pero, conocedor del poder de su adversario, sólo puede callarse y sentir repugnancia de él mismo. La transformación de la relación del favorito con el amo es evidente:

"Cara de Angel se puso el vaso como freno para no gritar y beberse el "whisky"; acababa de ver rojo, acababa de estar a punto de lanzarse sobre el amo y apagarle en la boca la carcajada miserable, fuego de sangre aguardentosa. Un ferrocarril que le hubiera pasado encima le habría hecho menos daño. Se tuvo asco. Seguía siendo el perro educado, intelectual, contento de su ración de mugre, del instinto que le conservaba la vida. Sonrió para disimular su encono, con la muerte en los ojos de terciopelo, como el envenenado al que le va creciendo la cara" (123).

La figura del dictador en este capítulo queda destruida. A lo largo de la narración, con su invisible presencia, concebimos una figura terrible; antagónicamente, con su presencia directa, sale a la luz la auténtica realidad de esta figura (124). Miguel Angel Asturias destruye la figura enigmática y terrible recurriendo a lo grotesco. La vulgaridad lo empequeñece; el odio

a los hombres como resentimiento de su origen y al Estado es la génesis del mundo absurdo y animalesco, cuyo mecanismo es la venganza injustificada. El enigmático dictador desvelado es un fantoche:

"Las palabras tonteaban en sus labios como vehículos en piso resbaloso. Se recostó en el hombro del favorito con la mano apretada en el estómago, las sienes tumultuosas, los ojos sucios, el aliento frío, y no tardó en soltar un chorro de caldo anaranjado. El subsecretario vino corriendo con una palangana que en el fondo tenía esmaltado el escudo de la República, y entre ambos, concluida la ducha que el favorito recibió casi por entero, le llevaron arrastrando a su cama.

Lloraba y repetía:

-¡Ingratos!... ¡Ingratos!..." (125).

La red de mentiras que entreteje el diabólico fantoche, se refuerza con la mentira de la boda de Camila publicada en los periódicos. El Presidente comienza su venganza mezclando en su absurdo mecanismo infernal a la persona que, según él, lo ha alejado de su favorito. La fatalidad comienza a merodear la existencia de estos personajes. El amor como hecho constructivo en la obra no puede triunfar (126). Pero el amor ha hecho posible la transformación de Cara de Angel que, como antagonista, cobra mayor relieve que Zaccarias, el antagonista de Tirano Banderas. La felicidad de los amantes está amenazada por las fuerzas del mal. El autor, por medio de la yuxtaposición y el contraste, empieza a tejer la imagen del mal en el capítulo XXXIV, titulado "Luz para ciegos". Robles resume lo significativo de este capítulo: "El

oximoron implícito en el título ya indica un enfrentamiento de perspectivas opuestas, al revés. Se trata de una escena en la que lo bucólico se manifiesta yuxtapuesto y en evidente contraste con lo satánico. Por un lado se hallan los esposos Camila y Cara de Angel, por el otro aparece "una culebra color de mariposa : la Siguemonta". Esta serpiente alegórica está descrita como un espíritu raro que ronda los baños donde se encuentran los dos idílicos amantes" (127). La imagen de la serpiente alegórica como símbolo de las fuerzas del mal pasa inadvertida a los amantes. El autor anticipa con esta imagen el futuro incierto de estos personajes que, refugiados en la dicha del amor, evaden el acecho de la fatalidad. La destrucción de la felicidad de Camila y Cara de Angel es el objetivo del dictador, simbolizado por las serpientes:

"Pero las serpientes estudiaron el caso. Si el azar no los hubiera juntado ¿serían dichosos?... Se sacó a licitación pública en las tinieblas la demolición del inútil encanto del Paraíso y empezó el acecho de las sombras, vacuna de culpa húmeda, a enraizar en la voz vaga de las dudas y el calendario a tejer telarañas en las esquinas del tiempo" (128).

La farsa del gobierno se refleja en la mayoría de la obra. El capítulo titulado "El baile de Tohil" es representativo del montaje de mentiras en que se apoya el farsante dictador. Por una parte la pantomima de las elecciones presidenciales, nuevo simulacro que cae en lo grotesco. ¿Cómo se puede llamar "Superdemocracia" a un gobierno que dirige una cabeza demoníaca que odia al hombre? (129). Rangel expone: "La democracia es, por su misma naturaleza, un sistema en el cual el poder está repartido, fragmentado, disperso. Se asienta la democracia en el postulado, explícito en todas las

Constituciones democráticas, de que el poder no debe estar jamás concentrado; y en la premisa de que son respetables las opiniones, los intereses y hasta los prejuicios de las minorías. El ánimo democrático es dubitativo. Admite por principio que tanto los Poderes Públicos como la mayoría que ha delegado en ellos la soberanía, no por ello tendrán razón de todo, y ningún derecho el resto de la sociedad. De manera que el arte de conducir democráticamente a los pueblos consiste en no comprometer el gobierno a la colectividad por ninguna vía irrevocable mientras no exista un consenso prácticamente unánime sobre la convivencia de cerrarse la sociedad para siempre a todas las demás opciones" (130). Efectivamente, el gobierno de El Presidente no sólo no responde a la fragmentación del poder, sino que está absolutamente concentrado en su persona; no sólo no respeta las opiniones sino que las reprime hasta ahogarlas. Si el ánimo democrático es dubitativo, el ánimo de El Presidente - puesto que el gobierno es él- es categórico. Lo que demuestra la farsa de reelección. La votación popular es mera forma, la opinión libre está asfixiada por el terror de su dictadura.

Por otra parte, en este capítulo, inserta Miguel Angel Asturias otra mentira. El Presidente pide ayuda a Cara de Ángel. El viaje a Washington que para Cara de Ángel significa su salvación, para El Presidente es la puesta en marcha de una diabólica maquinación para exterminarlo. La farsa sigue ocupando el papel preponderante de este tirano. La visión que, tras la aceptación de la misión a Washington, tiene Cara de Ángel es simbólica.

La asociación de El Presidente con Tohil refuerza la mitificación del dictador, afirma Donald Shaw: "El Presidente, omnipresente, onnisciente, todopoderoso, es un Tohil, un Dios del mal" (131). Leal señala el paralelismo entre la traducción que Miguel Angel hizo del Popol Wuh y la visión que tiene

Cara de Angel, lo que demuestra, según el mencionado crítico, que "... los motivos mitológicos indios están hábilmente integrados en la novela, por medio de sueños y visiones" (132). Si el dios Tohil exige sacrificios humanos, lo simbólico de la visión de Cara de Angel es que la próxima víctima de El Presidente es él mismo.

El viaje para Cara de Angel significa la esperanza de salir de aquel mundo absurdo, donde la existencia individual se destruye. Lo doloroso de la separación de Camila se atenúa con la idea de escapar del poder diabólico. El viaje es una apertura a la vida, inexistente en aquel país:

"- Y con lo que tenemos podemos vivir en cualquier parte; y vivir, lo que se llama vivir, que no es este estar repitiendo a toda hora: "pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo"..."
(133).

La muerte de Cara de Angel se intensifica en el transcurso de la narración. El autor crea nuevas escenas o imágenes que reiteradamente presagian el final de este personaje. La capacidad creadora de Miguel Angel Asturias, que durante este estudio hemos intentado remarcar, llega a su culmen en el pasaje del viaje en tren de Miguel Cara de Angel. La crítica ha señalado la gran habilidad lingüística de Asturias, manifiesta en el pasaje citado. Con respecto a este episodio Menton señala: "Asturias se vale de la repetición para efectos acústicos, visuales, dinámicos y aún de presagio en la semejanza entre cada vez y cadáver" (134). Por otra parte Navarro añade: "Este momento infernal, sin duda el más impresionante de la novela, maravillosamente integra con el ritmo onomatopéyico del correr del tren, el horror de la muerte y la sensación de no llegar jamás. El tiempo no transcurre para las víctimas. Sus agonías se prolongan en una existencia desesperada, interminable,

más muerte que vida" (135). Se verifica la yuxtaposición en el mismo capítulo del tiempo inmóvil y del tiempo acelerado. El paso del tiempo que en ciertas circunstancias se desearía ~~detener~~, como sucede con los últimos momentos en que Camila y Cara de Angel están juntos. El autor marca el aceleramiento del tiempo con la reiteración del ruido del reloj (136). La inmovilización del tiempo está determinada por la angustia que siente Cara de Angel en el tren, esperanza de libertad, que no acaba de llegar al puerto; lugar que marca el último paso hacia la existencia libre. Trayecto eterno por el deseo desmesurado de liberación de las fuerzas del mal:

"Cara de Angel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada vez cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver ..." (137).

El dominio de Miguel Angel Asturias sobre la palabra y los recursos literarios adecuados para conseguir la expresión de la angustia, de la desesperación, de la anulación y del tormento de los personajes se percibe en toda la obra. Pero en esta ocasión la onomatopeya expresa, por la magistral utilización del creador, una situación que mezcla las sensaciones contradictorias del personaje con el presagio de su fin. Como observa Verdugo: "Nada es ya gratuito: las cosas no quedan indiferentes a la situación del personaje y con-

tribuyen a componer la situación trágica" (138).

La llegada al puerto y el encuentro con el mayor Farfán, hombre que le debe la vida, tranquiliza a Cara de Angel (139). La libertad está próxima. Pero la astucia del dictador no tiene límites y es, precisamente, en este momento cuando Cara de Angel toma contacto con la realidad. Todo es una farsa y él es el títere que sufre el castigo por la traición. A un paso de la libertad Cara de Angel ve frustrado su deseo. La fatalidad se cierne sobre su vida. De todas formas, tras ser encarcelado y aislado de todo contacto humano, el prisionero puede soportar la tortura de la cárcel con el recuerdo de Camila. Como observa Navarro: "La dictadura lo podrá matar físicamente, pero no lo puede destruir del todo mientras él y Camila permanezcan espiritualmente unidos" (140).

El amor, causante de su transformación y de su tormentosa situación, lo mantiene vivo:

"A tirar de años había envejecido el prisionero del diecisiete, aunque más usan las penas que los años. Profundas e incontables arrugas alforzaban su cara y botaba las canas como las alas las hormigas de invierno. Ni él ni su figura... Ni él ni su cadáver... Sin aire, sin sol, sin movimiento, diarreico, reumático, padeciendo neuralgias errantes, casi ciego, lo único y lo último que alentaba en él era la esperanza de volver a ver a su esposa, el amor que sostiene el corazón con polvo de esmeril" (141).

Sin olvidar que Tohil pide sacrificios humanos y que la figura de El Presidente está simbolizada por Tohil, Miguel Angel Asturias lleva hasta

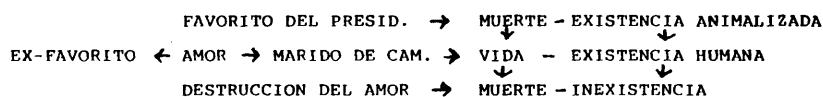
el final las exigencias del Dios del mal. El uso de la mentira es la norma de El Presidente, y la preferencia por la tortura psicológica se reitera en toda la obra. La muerte de Cara de Angel se consigue por la mentira, pero la malévola naturaleza del dictador recurre a la mentira más inicua. Si el amor de Camila es lo que le hace respirar, hay que aniquilar esa esperanza y destruir su resistencia a la muerte. La desintegración de Cara de Angel se produce al saber que Camila es la amante de El Presidente, burda mentira que destruye la unión a la vida que, por el amor, mantenía el ex-favorito:

"A partir de ese momento el prisionero empezó a rascarse como si le comiera el cuerpo que ya no sentía, se arañó la cara por enjugarse el llanto en donde sólo le quedaba la piel lejana y se llevó la mano al pecho sin encontrarse: una telaraña de polvo húmedo había caído al suelo ..." (142).

La figura del Dictador con esta venganza queda absolutamente encuadrada en su diabólica naturaleza. Además, refuerza el triunfo de las fuerzas del mal sobre el bien, y corrobora la inversión del mito cristiano. Yepes Boscán observa: "Miguel Cara de Angel, el favorito, comete un acto de soberbia y desobediencia contra el Señor Presidente (el novelista trastoca la identidad de Dios-Bien), al ponerla en libertad y enamora de Camila. Ella origina su caída y muerte (inversión positiva de la identidad Rebelión Satánica-Mal). De esta manera, alterado el mito, trastoca todos los valores" (143). La muerte de Cara de Angel, por otra parte, tiene un paralelo con la muerte del general Canales. Los dos personajes transformados por causas accidentales, han formado parte en el mecanismo dictatorial. Aunque estos dos personajes progresan positivamente, el autor no los libera de la venganza del amo. ¿Por

qué? En primer lugar para mostrar el poder endemoniado del dictador. En segundo lugar, porque la transformación de estos personajes no surge de ellos sino por la red de casualidades que desarrolla el universo narrativo. Según Bellini: "A través de la muerte del favorito penetramos mejor en la moralidad de Asturias. Cara de Angel es parte responsable de la situación creada en el país bajo la dictadura y mientras su enamoramiento expresa acertadamente el contraste entre un mundo bestial y la pureza de un mundo inerme e inexplorado, el de Camila, que ejerce siempre profunda atracción sobre el primero, su muerte confirma que Asturias no admite la posibilidad de redención para quien ha dado su colaboración al tirano" (144). Aceptada o no esta interpretación, que puede o no responder a los principios morales de Miguel Angel Asturias, lo que el texto demuestra, desde que el amor empieza a brotar en la vida de Cara de Angel, es su futura destrucción.

La dictadura de El señor Presidente está cerrada a toda esperanza y sentimiento. Es un mundo muerto desde el prisma humano. Por ello Cara de Angel renace a la vida humana por el amor de Camila, que mantiene hasta que se lo destruyen, lo que desencadena su muerte definitiva. Se podría representar esquemáticamente el proceso que sufre Cara de Angel:



No podemos pasar inadvertido el proceso en la existencia de Camila sin el amor de Cara de Angel. Ella que se agarró a la vida por el amor. Todo para ella, excepto el amor de Cara de Angel, le era ajeno en aquel caos. ¿Qué ocurre en la vida de Camila? El paralelismo de la angustia de Camila y la de

Cara de Angel es evidente. La cárcel y el fondo de la casa que Camila elige para llorar su pena. El sentido de su existencia sin Cara de Angel desaparece, a pesar de que espera un hijo:

"Desapareció de las habitaciones que daban a la calle sumergida por el paso de la pena, que se la fue jalando hacia el fondo de la casa. Y es que se sentía un poco cachivache, un poco leña, un poco carbón, un poco tinaja, un poco basura" (145).

Surge en ella la necesidad de saber algo de su marido desaparecido. Noticias confusas, contradictorias. Intenta salir en su busca pero no se le concede el pasaporte. Sumergida en un delirio continuo, su existencia se reduce a la búsqueda alucinada y obsesiva de Cara de Angel hasta perder el contacto con la realidad:

"Enflaquecida, con arrugas de gata vieja en la cara cuando apenas contaba veinte años, ya sólo ojos, ojos verdes y ojeras grandes como sus orejas transparentes, dio a luz un niño y por consejo del médico, al levantarse de la cama, salió de temporada al campo. La anemia progresiva, la tuberculosis, la locura, la idiotez y ella a tientas por un hilo delgado, con un niño en los brazos, sin saber de su marido, buscándolo en los espejos, por donde sólo pueden volver los náufragos, en los ojos de su hijo o en sus propios ojos, cuando dormida sueña con él en Nueva York o en Singapur" (146).

Su alejamiento de la realidad mantiene el recuerdo de Cara de Angel. El resto, ausente de su vida. Pero Camila recupera las fuerzas vitales una vez

más, aferrándose al amor de su hijo. El proceso de Camila en la obra es siempre el mismo. El amor de Cara de Angel la recupera de la muerte. El amor de su hijo, esta vez, la rescata del obsesionante recuerdo de Cara de Angel, que la había sumido en un estado de inercia existencial. Es el único personaje que se salva, aunque también sufre los efectos del poder diabólico.

3.2 AUDITOR, PARADIGMA DEL TORMENTO CIRCULAR.-

En este apartado consideramos imprescindible partir de la figura del Auditor de Guerra para demostrar que el resto de los personajes de la obra, inmiscuidos por las circunstancias en el asesinato de Parrales Sonriente o en la fuga del general Canales, sufren las despiadadas torturas de este esbirro de El Presidente.

El Auditor es la figura visible del régimen infernal, donde la esperanza no existe, y en el que se maltrata a la gente injustamente. El mismo Auditor se lo dice a su criada, es necesario recordar sus palabras que son la clave de su conducta deshumanizada:

"No hay que dar esperanzas. ¿Cuándo entenderás que no hay que dar esperanzas? En mi casa, lo primero, lo que todos debemos saber, hasta el gato, es que no se dan esperanzas de ninguna especie a nadie. En estos puestos se mantiene uno porque hace lo que le ordenan y la regla de conducta del Señor Presidente es no dar esperanza y pisotearlos y zurrarse en todos porque sí" (147).

Estas palabras son la manifestación clara de la dinámica del régimen dictatorial, que el esbirro cumple a rajatabla. Todos los personajes, que por la red de casualidades caen en sus manos, sufren la tortura y el tormento injusto.

Al comienzo de este capítulo aludimos a los personajes que en este apartado son nuestro objetivo : Fedina Rodas, Genaro Rodas, Lucio Vásquez,

Abel Carvajal y su mujer. La red de relaciones entre estos personajes y el Auditor responde a "las reglas de derivación" (148). Este grupo de personajes, casualmente mezclados en la intriga que engloba la obra, son víctimas por derivación de la ley de casualidades existente en la narración. Es importante tener en cuenta que es la casualidad lo que les conduce a la fatalidad. La relación entre los distintos personajes no nos interesa porque, de hecho, el autor la utiliza de forma aleatoria. Miguel Angel Asturias muestra a estos personajes en contacto con el Auditor, no describe ni su pasado, ni se detiene en pormenores cotidianos. Sólo intensifica el mecanismo dictatorial en ellos. La técnica cinematográfica surte efecto. El autor enfoca a cada personaje en los momentos clave. Es un enfoque que se centra en la reiteración. Es decir, cada personaje sufre torturas, se repite el método de castigo. Pero, justamente con la reiteración o la circularidad de los tormentos, Miguel Angel Asturias consigue penetrar en el diabólico engranaje que destruye toda esperanza.

Fedina Rodas, acusada de ser responsable de la fuga del general Canales, es encarcelada. En el capítulo XVI, Miguel Angel Asturias interpola planos distintos. Fedina en la cárcel, en la sombra, siente la locura de aquel mundo tenebroso aislada de la realidad, apartada de su hijo. Pero el narrador inserta otro plano de la realidad, fuera de la cárcel, la ciudad en fiesta, ajena al tormento de Fedina. La disparidad de estos dos mundos se unifica por la simbología; entre el parque de la ciudad y la cárcel no existe diferencia. Robles señala acertadamente: "Al examinar en detalle la descripción de la gente dando vueltas alrededor del parque, se comprueba que la forma de éste es circular y que además está rodeado de una verja de agudísimas puntas. Ambos aspectos del parque adquieren significación simbólica. Las

innumerables vueltas que la gente da en el parque circular aluden metafóricamente a una actividad cíclica, inacabable. De igual manera, el parque rodeado de una verja muy singular evoca una inevitable correspondencia con la cárcel" (149). La alusión a la existencia de una realidad visible y otra invisible es continua. La apariencia esconde lo aterrador de la dictadura.

El castigo que el Auditor impone a Fedina, por no confesar lo que no sabe, es más aterrador. El autor describe el dolor de la víctima de tal forma que provoca una reacción angustiosa en el lector:

"-¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general? Con las manos cubiertas de grietas incontables y profundas, que a cada movimiento se le abrían más, los dedos despellejados de las puntas, llagados los entrededos y las uñas sangrantes, Niña Fedina bramaba del dolor al llevar y traer la mano de la piedra sobre la cal. Cuando se detenía a implorar, por su hijo más que por su dolor, la golpeaban.

-¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?

Ella no escuchaba la voz de El Auditor. El llorar de su hijo, cada vez más apagado, llenaba sus oídos" (150).

La reacción de Fedina tras la muerte del niño es de alejamiento de la caótica realidad, unida al mundo sólo como tumba de su hijo. Cuando en "El Dulce Encanto", prostíbulo al que la lleva la Chón Diente de Oro, puesto que se la compra al Auditor (151), le quitan al niño muerto, Fedina cae en el abismo. La tortura del Auditor desemboca en la desintegración absoluta de Fedina, que termina destrozada por el dolor que le produce la injusta muerte del niño.

El desprecio por el hombre lo enfatiza el autor en la figura del Auditor. Bellini describe la significación que el Auditor tiene en la narración: "Asturias se detiene alrededor de la figura del Auditor de Guerra que va definiendo en páginas sucesivas, porque en el Auditor ve el símbolo horripilante de una justicia desnaturalizada de su esencia, vendida al poder político, deformada por la codicia y la inmoralidad que la representa. En el origen de todo está la dictadura" (152). Por el castigo que imparte esta figura, los personajes sufren el tormento físico. Al comienzo de la obra, en el interrogatorio que hace a los mendigos para que confiesen quién asesinó a Parrales Sonriente, recurre a torturas crueles que ningún ser humano soporta. De esta forma consigue la confesión que él quiere, no la verdadera. Sólo el Mosco dice la verdad y como consecuencia muere. La inversión de la realidad se manifiesta reiteradamente en el mundo narrativo, mundo ficticio donde domina la verdad de los verdugos. El castigo se cierne también sobre Genaro Rodas que por las circunstancias se ve mezclado en el asesinato del Pelele. El miedo y la incomprensión ante la injusticia del castigo al que le someten caracterizan a este personaje. La inhumanidad de sus verdugos también se patentiza al observar Genaro Rodas la impasibilidad de aquellos hombres. Hombres que por la costumbre se insensibilizan hasta la animalización:

"-Vea, alcaide, que le den doscientos palos a éste.

La voz del Auditor no se alteró en lo más mínimo para dar aquella orden; lo dijo como el gerente de un banco que manda pagar a un cliente doscientos pesos.

Rodas no comprendía. Levantó la cabeza para mirar a los esbirros descalzos que le esperaban. Y comprendió menos cuando les vio las caras serenas, impasibles, sin dar muestras del menor asombro. El

amanuense adelantaba hacia él la cara pecosa y los ojos sin expresión. El alcaide habló con el Auditor. El Auditor habló con el alcaide. Rodas estaba sordo. Rodas no comprendía. Empero, tuvo la impresión del que va a hacer de cuerpo cuando el alcaide le gritó que pasara al cuarto vecino -un largo zaguán abovedado- y cuando al tenerlo al alcance de la mano, le dio un empujón brutal" (153).

La circularidad del castigo es un reflejo del mecanismo de la dictadura. Ninguna víctima se salva de la tortura y pocos de la muerte. La incompreensión del absurdo del mundo que rodea a estos personajes llega a su culmen en el capítulo que Miguel Ángel Asturias dedica al proceso de Abel Carvajal. La esperpentización como forma de expresión de lo grotesco toma un papel prioritario en este capítulo. Como señala Salinas: "El esperpento, en cuanto técnica, consiste en una curiosa operación de ambigüedad. Es cierto que nos entrega al mundo y a los hombres sistemáticamente deformados y se encarna en desequilibrar y sacar de quicio -es decir, de sus normas- a las figuras clásicas, a los personajes trágicos. Pero (...) ese trabajo de deformación ha de ir ajustado a una matemática perfecta. ¿Y qué puede significar eso sino una serie o cuerpo de módulos o reglas, con sus principios implícitos; esto es, un orden aplicado sobre el desorden? Esa matemática se propone, por misión estética un poco paradójica y no menos ardua, que el horror de deformar cause admiración por el arte maravilloso con que se realiza. Locura, mas con normas (...). Monstruos quizá, pero obras de un arte, hechuras de arte y por consiguiente de belleza. Así, serenos, nobles, los tremendos adefesios velazqueños de tres siglos antes" (154). Efectivamente, Miguel Ángel Asturias presenta con el uso de la palabra un mundo deformado. La muñequización de los hombres, su animalización y la humanización de los objetos patentizan

la deformación y lo grotesco. Abel Carvajal, condenado a muerte por unos fantoches, cae al vacío, la impotencia ante el absurdo origina la desesperación (155):

"No pudo defenderse. Ensayó a decir unas cuantas palabras, pero inmediatamente tuvo la impresión dolorosa de que nadie le oía, y en efecto, nadie le oía. La palabra se le deshizo en la boca como pan mojado.

La sentencia, redactada y escrita de antemano, tenía algo de inmenso junto a los simples ejecutores, junto a los que iban a echar el "fierro", muñecos de oro y de cecina, que bañaba de arriba abajo la diarrea del quinqué; junto a los pordioseros de ojos de sapo y sombra de culebra, que manchaba de lunas negras el piso naranja; (...) junto a los muebles silenciosos, como los de las casas donde se ha cometido un delito" (156).

El absurdo, la locura, la monstruosidad, la desesperación en el universo narrativo está trabajada minuciosamente por su creador. Si la dictadura es infernal, el desarrollo de los acontecimientos responde a la irracionalidad. El poder del mal no tiene fronteras, y la existencia de sus individuos está marcada por la desesperación, el miedo y la muerte. El sinsentido de la existencia en aquel mundo donde la esperanza está ausente, está ejemplificado en la viuda de Carvajal. La última esperanza que ella tiene es saber dónde está enterrado el marido, pero tampoco eso es posible. Es morir en la vida lo que ofrece el caótico infierno de la dictadura. Torturados o no, todos los seres que forman el mundo narrativo viven en un mundo que los aniquila porque sólo el mal existe.

El Auditor, como paradigma del tormento, es sólo la evidencia del ciclo infernal. Miguel Angel Asturias remite al círculo tormentoso que la dictadura utiliza para mantenerse: Muerte - Tormento - Muerte. Nadie vive, todos mueren.

4. ESPACIO INMOVIL.-

La reiteración del tormento en los personajes desde la perspectiva individual ha desenmascarado el funcionamiento de la dictadura. Un círculo en el que viven soportando el mal los personajes, embrutecidos en su existencia por fuerzas ajenas a ellos.

Hay que preguntarse antes de cerrar este estudio parcial por dónde se mueven los personajes. La mayoría de ellos terminan inmovilizados entre los muros de la cárcel o bien se mueven en espacios muy limitados. Miguel Angel Asturias anima a sus personajes en espacios cerrados que ahogan la esperanza del movimiento.

La cárcel, que simboliza la muerte, domina a los seres que allí se encuentran. Por el miedo, por el aislamiento, por la oscuridad aquellos seres se saben indefensos ante las fuerzas satánicas. Gullón dice: "El desplazamiento a lo simbólico altera al personaje, lo convierte literalmente en otro, su semejante y su diferente; esa alteración es una transfiguración. Dentro de un ámbito que no será excesivo llamar mágico, el ser se siente dominado, y más poseído por los poderes que rigen ese universo" (157). Los poderes que producen la alteración en estos personajes simbolizan la inhibición de los mismos, cuya identidad en el espacio cerrado se pierde y el miedo los atormenta como la misma muerte:

"¡Hablen, sigan hablando, no se callen, por lo que más quieran en el mundo; que el silencio me da miedo, tengo miedo, se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogernos el cuello para estrangularnos!" (158).

Miguel Angel Asturias insiste en marcar la inmovilidad de los personajes encuadrándolos en espacios limitados. Toda posibilidad de movimiento la anula. Consigue reforzar la inmovilidad con la antítesis de los vehículos que dan la impresión de no ir a ningún lugar. Los vehículos que, en algunos momentos de la obra, pueden ofrecer una esperanza, al final del trayecto corroboran la imposibilidad del triunfo de la esperanza. El espacio inmovil, cerrado, responde a la configuración que el autor hace de la dictadura: mundo infernal donde todo está paralizado excepto el mal.

El sometimiento de los personajes a un espacio limitado se justifica porque Miguel Angel Asturias parte de una base clara: profundizar en la dinámica de la dictadura. Por ello, tiene que organizar su creación con una estructura dada. El espacio cobra importancia en la estructuración de esta obra, es otro elemento que ayuda a desenmascarar el tormento de los personajes. La limitación de los espacios donde transcurren las vidas de algunos personajes, como la cárcel -espacio cerrado- sintetiza la falta de libertad y la opresión a la que estos seres están sometidos. La importancia del espacio la señalan Bourneuf y Ouellet: "Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra" (159). Bellini opina que en El señor Presidente "... los grandes protagonistas son, sobre todo, la cárcel y el tiempo. Los hombres son comparsas que se agitan en la negrura de una cárcel proyectada en la dimensión de un tiempo que parece eterno" (160). Lo que corrobora que, efectivamente, el espacio en esta obra no es indiferente; no decimos que "la razón de ser" de esta narración la ocupe primordialmente el espacio; ni tampoco afirmamos que sea uno de los protagonistas, sino que contribuye a la caracterización de la opresión y del

estancamiento de los personajes que hemos ido conociendo.

No se debe olvidar la importancia que el autor da a la luz en la obra. Todo transcurre por la noche o en la oscuridad de los calabozos. ¿Qué simboliza la prioridad de la noche en la obra? En principio, sin profundizar mucho, se puede decir, si se sigue la estructura de la obra, que responde a la inversión de lo cotidiano. Todo funciona patas arriba y el desarrollo de los acontecimientos sigue esta regla. Por otra parte, simboliza la doble realidad que Miguel Angel Asturias descubre en la dictadura: el día responde a la realidad aparente, la noche simboliza la realidad oscura de la injusticia. Pero no se ha hecho referencia al símbolo maternal que conlleva la noche y la fuerza que ejerce sobre el día. Gérard Genette dice al respecto: "Il n'est pas besoin d'une très forte dose de psychanalyse pour reconnaître en la nuit un symbole maternel, symbole de ce lieu maternel, de cette nuit des entrailles où ^{tout} commence, et pour voir que l'amour de la nuit est retour à la mère, descente chez les Mères, signe inextricablement noué d'instinct vital et d'attirance mortelle. Ici se marque un dernier renversement dans la dialectique du jour et de la nuit, car si le jour dominateur est, en son plein éclat, la vie, la nuit féminine est, dans sa profondeur abyssale, a la fois vie et mort: c'est la nuit qui nous donne le jour, c'est elle qui nous le reprendra" (161). Efectivamente, la doble connotación de la noche responde a la estructura del poder tiránico. La noche engendradora del día -de la vida- y la destructora de él. El poder tiránico destruye en la oscuridad esas apariencias que durante el día se ven. Coexistencia de la doble realidad, coexistencia del bien aparente y del mal real, que se unifica en la oscuridad con la destrucción del bien. El dios Tohil actúa en la oscuridad del calabozo.

La dicotomía día / noche está expresada en la desigualdad social

que se aprecia durante el día y que desaparece en la noche. Todos los seres humanos que viven bajo la dictadura están igualados por la muerte, continuamente presente en la noche infernal:

"El Pelele huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de los habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudaría el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas -cuarenta casas, cincuenta casas-, prestamistas de dinero al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensual, funcionarios con siete y ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patio de gallos, indios, fábricas de aguardientes, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados" (162).

Amigos o enemigos del tirano, ricos o pobres, nada importa en la noche, oscurecimiento espacial que acentúa la inmovilidad referida. Las diabólicas fuerzas se extienden, y la riqueza o la pobreza pierden su importancia; seguir con vida al día siguiente: esa es la obsesión.

5. LA ESPERANZA.-

Miguel Angel Asturias configura la presencia perpetua de la dictadura con la creación en su obra del tiempo aparentemente eterno, del espacio cerrado y del tormento circular por reiterativo. Pero, solapadamente, esboza una esperanza.

En el capítulo XXVII asistimos al miedo de los hombres encarcelados, que en la oscuridad reflejan la resignación del tormento. Sólo pueden rezar, no existen esperanzas de libertad. Por contraste, el autor, por medio del estudiante, lanza una efímera esperanza. La resignación no soluciona los problemas, hay que actuar para conseguir la libertad:

"-Recemos.

Pero el estudiante se interpuso:

-¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!" (163).

Miguel Angel Asturias cierra su creación con la dicotomía de la indiferencia existencial y la simbólica esperanza de la libertad del estudiante. Quizá los jóvenes, críticos ante la injusticia, puedan romper la cadena de la indiferencia y la resignación. Representativa es la conversación del sacristán y el estudiante en el epílogo. El pueblo, indiferente ante la injusticia, permite que las diabólicas fuerzas del dictador se extiendan a su capricho, presencia las atrocidades, sufre el tormento y camina hacia la muerte sin creer que todo es producto de una cabeza caprichosa y maléfica. La indiferencia los entierra en la tumba de su existencia:

"-¡Pobre gente... -murmuró el sacristán, cuando el estudiante se hizo a la acera-, lo que les ha costado botar el Portal! ¡Hay cosas que se ven y no se creen!...

-¡Que se ven -exclamó el estudiante-, que se tientan y no se creen! Me refiero a la Municipalidad.

-Yo creí que a mi sotana...

-No les bastó pintar el Portal a costillas de los turcos; para que la protesta por el asesinato de el de la mulita no dejara lugar a dudas, había que echar abajo el edificio..." (164).

La conciencia crítica del estudiante por la destrucción gratuita del Portal, es la ruptura ante la indiferencia existencial. El origen de la indiferencia referida se puede relacionar con el mestizaje hispanoamericano, mezcla de culturas y religiones distintas que le despojan de identidad. Paz subraya la transformación que se produce en el destino de los mexicanos con el advenimiento del catolicismo de la siguiente forma: "El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos se vuelven personales. La libertad se humaniza, encarna en los hombres. Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres. Para los cristianos, el individuo es lo que cuenta. El mundo -la historia, la sociedad- está condenada de antemano. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el Hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es obra personal" (165). Así pues, la colectividad se desintegra y la individualidad toma presencia; pero la significación de la religión que hace referencia a "realidades invisibles"

(166) mantiene el sentido de la vida de los individuos, regidos por los valores religiosos que cobra plenitud y se trasciende con la muerte.

La crisis surge al perder la significación de trascendencia la muerte, entonces el sentido existencial se derrumba, de ahí la indiferencia. Señala Paz: "Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora" (167). El drama mexicano es la pérdida de los valores.

El drama de la dictadura es la falta de conciencia crítica colectiva y la indiferencia ante la injusticia. ¿Por qué este drama? Porque las sociedades hispanoamericanas han sufrido un proceso de transformación donde la mezcla de valores ha creado la confusión y el caos. La acriticidad, la indiferencia desaparecerán cuando los individuos que las integran recuperen o descubran los valores que les den sentido a su existencia dentro del proceso histórico. Sólo de esta forma lucharán por el triunfo de su identidad.

La falta de valores y de conciencia colectiva está reflejada en la obra. Miguel Angel Asturias describe la desunión existente entre los propios mendigos, víctimas de la pobreza. El desarraigo de valores está presente en toda la obra, pero el más significativo es el de los pobres que, incluso viiendo en la desgracia común, se ignoran y se desprecian:

"La noche los reunía al mismo tiempo que las estrellas. Se juntaban

a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunos con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos, se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candelilla, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados.

En las gradas del Portal se les veía, vueltos a la pared, contar el dinero, morder las monedas de níquel para saber si eran falsas, hablar a solas, pasar revista a las provisiones de boca y de guerra, que de guerra andaban en la calle armados de piedras y escarpularios, y engullirse a escondidas cachos de pan en seco. Nunca se supo que se socorrieran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferían darles a los perros antes que a sus compañeros de infortunio"(168).

En una sociedad donde todo valor ha llegado a la más absoluta desintegración, la tiranía se puede ejercer y favorecer esa anulación para seguir en el poder. El terror paraliza la conciencia crítica y el amor, la amistad, la ilusión y la esperanza se destruyen. El aislamiento, la soledad conduce el destino de esta sociedad al abismo existencial.

La esperanza de que la juventud rompa el aislamiento y encuentre su identidad para luchar contra la desintegración moral y social, es la única puerta que en un futuro puede abrirse.

Miguel Angel Asturias intenta abordar la realidad hispanoamericana por medio de la figura de El señor Presidente, intento que supone la comprensión de un conjunto social. La creación transgrede el modelo real puesto que el universo literario funciona por él mismo, independientemente; pero si el lector llega a comprender la realidad literaria podrá entender la dramática historia que han sufrido los países hispanoamericanos y la que aún soportan algunos, puesto que la obra de Miguel Angel Asturias presenta el arquetipo de las sociedades dictatoriales.

Por otro lado, el autor no sólo hace de su obra el reconocimiento de una realidad sino que, junto a Tirano Banderas, con él la novela del dictador adquiere una configuración propia. Transpasa toda realidad y adquiere dentro del cuadro literario individualidad. La mítica figura del dictador ocupa un lugar preponderante en ambas obras.

NOTAS.-

- (1).-CARLOS ABREGO, "Una conversación con Miguel Angel Asturias", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 289-290, Madrid, Julio-Agosto, 1974, p. 327.

- (2).- BERNARDO SUBERCASEAUX con respecto a la génesis de El señor Presidente señala: "Seymour Menton afirma que Miguel Angel Asturias la había escrito entre 1920 y 1930; Juan Liscano sugiere que estaba ya escrita en 1924; Raymond González, en cambio, sostiene que el núcleo de la obra sería un cuento de 1923 y Asturias habría empezado a trabajar en una versión aproximada a la definitiva sólo a partir de 1925", véase "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 359, Madrid, 1980, p.332.

- (3).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, Buenos Aires, Losada, 1969, p.36.

- (4).- Ibidem.

- (5).- SEYMOUR MENTON, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de Nostromo, Le dictateur, Tirano Banderas y El señor Presidente", en JUAN LOVELUCK, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1969, p. 278.

- (6).- EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, "Los dos Asturias", en Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1969, p.179.
- (7).- LUIS ALBERTO SANCHEZ, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, Gredos, 1968, pp. 430-431.
- (8).- BERNARDO SUBERCASEAUX, art. cit., pp. 332-333.
- (9).- ALONSO ZAMORA VICENTE, "Introducción a Tirano Banderas" en RAMON DEL VALLE INCLAN, Tirano Banderas, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. XXVII.
- (10).- CARLOS ABREGO, "Una conversación con M.A. Asturias, loc. cit., pp. 326-327.
- (11).- TZVETAN TODOROV, "Lenguaje y literatura", en Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971, p.14.
- (12).- Ibidem, p.15.
- (13).- Con respecto a la preocupación noventayochista consideramos oportuno transcribir las palabras que ALONSO ZAMORA VICENTE escribe en "La Introducción a Tirano Banderas" ya mencionada en otras ocasiones: "Toda la variedad múltiple de Tirano Banderas es pueblo, diversificado en quehaceres y actitudes sociopolíticas. Y para todos y cada uno de los matices lingüísticos cabe incluso un mandato de tipo literario que les hace funcionar, salir a las candilejas y ex-

hibirse violentos. Yo creo haber dejado claro en otro sitio cómo hasta el hablar deforme, grotesca del máximo proceso esperpentizador puede colocarse en una muy precisa vía literaria que arranca de los postulados románticos. Lo que en nuestros escritores del 98 es la rebusca de Azorín -viejas palabras para apresar la realidad- la de Unamuno -recordemos los pequeños glosarios que a veces se ve obligado a poner al final de sus libros, con léxico extraño, rural o arcaizante -es aquí curiosidad y amor derramados sobre el ámbito hispanoparlante", ALONSO ZAMORA VICENTE, "Introducción a Tirano Banderas, loc. cit., p. XXVIII.

- (14).- TZVETAN TODOROV, "Lenguaje y literatura", loc. cit., p. 14.
- (15).- RODOLFO CARDONA y ANTHONY N. ZAHAREAS, Visión del esperpento, Madrid, Castalia, 1982, pp. 143-144.
- (16).- JEAN PAUL SARTRE, El escritor y su lenguaje y otros textos, Situations IX, Buenos Aires, Losada, 1973, pp.61-62.
- (17).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de M.A. Asturias, loc. cit., p.56.
- (18).- Ibidem.
- (19).- EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, "Los dos Asturias", loc. cit., p.179.
- (20).- TZVETAN TODOROV, "Lenguaje y literatura", loc. cit., p.15 (El paréntesis es nuestro).

- (21).- JEAN PAUL SARTRE, El escritor y su lenguaje y otros textos, loc. cit., p. 35.

- (22).- ANGEL RAMA, "Una remozada galeria de dictadores", en Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976, p.15.

- (23).- BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa Hispanoamericana (La novela del dictador 1926-1976), loc. cit., p. 333.

- (24).- La significación del comienzo de la obra es interpretado por Seymour Menton de la forma siguiente: "El párrafo inicial es una presentación onomatopéyica del doblar de las campanas en medio de las sombras. El nombre de Luzbel tiene que referirse al Señor Presidente, príncipe de las tinieblas", SEYMOUR MENTON, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo Nostromo, Le dictateur, Tirano Banderas y El señor Presidente", loc. cit., p.286.

- (25).- IBER H. VERDUGO, El carácter de la Literatura Hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias, Guatemala, Edit. Universitaria, 1968, p.403.

- (26).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 27, (Para todas las citas que transcribamos utilizaremos esta edición).

- (27).- HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, nº 79, Pittsburg, Abril - Junio 1972, p. 216.

- (28).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, "El señor Presidente como mito", transcrito por Giuseppe Bellini, en La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p. 57. (El texto de Asturias está inédito, es fruto de una conferencia que el autor dio en la Facultad de Lengua de la Universidad Bocconi en el año académico 1964-1965. Nosotros lo entresacamos del estudio del crítico italiano).

- (29).- MIRCEA ELIADE, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p.88.

- (30).- Ibidem, p.86.

- (31).- Ibidem.

- (32).- LUIS LEAL, "Mito y realidad social en Miguel Angel Asturias", en HELMY F. GIACOMAN, Homenaje a Miguel Angel Asturias, Madrid, Gráficas E.M.A., 1971, p.319.

- (33).- CARLOS NAVARRO, "La hipotiposis del miedo en El señor Presidente", en HELMY F. GIACOMAN, Hom. cit. sup., p.166.

- (34).- SEYMOUR MENTON, "Miguel Angel Asturias", en Narrativa y crítica de nuestra América (compilador Joaquín Roy), Madrid, Castalia, 1978, p. 89.

- (35).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., pp. 54-55.
- (36).- MARIANO BAQUERO GOYANES, "Poesía y novela" en Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 71-72,
- (37).- Ibidem p. 74.
- (38).- La objetividad del narrador ha sido ya observada por Iber H. Verdugo de esta forma: "Asturias no predica sobre las cosas, hechos e ideas, sino que los presenta como cosas vivas que cada personaje encarna (...). El narra desde afuera en tercera persona, pero inmediatamente pone dos puntos y cede la narración al movimiento de conciencia de los personajes", IBER H. VERDUGO, El carácter de la Literatura Hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p. 388.
- (39).- Con respecto al enlace de la trama por los personajes Enrique Anderson Imbert señala: "No hay hilachas sueltas, todo está anudado y aun los personajes menores -como el Estudiante y el Sacristán- aparecen y reaparecen como puntadas en una costura", ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "Análisis del Señor Presidente", en HELMY F. GIACOMAN, Homenaje a Miguel Angel Asturias, loc. cit., p.128.
- (40).- TZVETAN TODOROV, "La organización del universo representado", Literatura y significación, loc. cit., pp.71-87.

- (41).- Ibidem, p.77.
- (42).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, Barcelona, Ariel, 1981, p. 80.
- (43).- MARIANO BAQUERO GOYANES, "Estructuras perspectivistas", en Estructuras de la novela actual, loc. cit., p.171.
- (44).- TZVETAN TODOROV, "La organización del universo representado", en Literatura y significación, loc. cit., p.78.
- (45).- HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, nº 79, Pittsburgh, Abril-Junio 1972, p.226.
- (46).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.65-66.
- (47).- Ibidem, p.67.
- (48).- Humberto E. Robles hace referencia a la significativa importancia que para Canales tiene el poder y la intención de Asturias, dice: "Asturias hace de Canales un ser despreciable, déspota en potencia, conmovido por el amor al poder más que por ningún principio ético o social. Esta asociación anticipa y prepara la opinión del lector en cuanto a Canales "líder revolucionario". Resulta contraproducente e inaceptable que un general de la milicia de El señor Presidente se convierta vertiginosamente en un revolucionario sincero".

HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", loc. cit., p.227.

- (49).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.67.
- (50).- Ibidem, p.69.
- (51).- IBER H. VERDUGO, El carácter de la Literatura Hispanoamericana, loc. cit., p.388.
- (52).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.77.
- (53).- IBER H. VERDUGO, op. cit., p.396.
- (54).- Transcribimos el párrafo que es reflejo del dolor de Canales ante los objetos que le han rodeado: "El perfume de cada azalea, de cada geranio, de cada rosas, le decía adiós. Le decía adiós el búcaro rezongón, la claridad de las habitaciones. La casa se apagó de una vez, como cortada a tajo del resto de las casas. Huir no era digno de un soldado... Pero la idea de volver a su país al frente de una revolución libertadora...", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.77.
- (55).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.194.
- (56).- Ibidem, p.199.
- (57).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, La novela, loc. cit., p.217.

- (58).- ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "Análisis del Señor Presidente", en HEIMY F. GIACOMAN, Hom. cit. sup., p.129.
- (59).- Transcribimos el párrafo en el que están expresados los objetivos revolucionarios, ya que indican abusos que no se habían mencionado anteriormente: "Los hombres volvieron a las tareas cotidianas con disgusto; ya no querían seguir de animales domésticos y habían salido a la revolución de Chamarrita, como llamaban cariñosamente al general Canales, para cambiar de vida, y porque Chamarrita les ofrecía devolverles la tierra que con el pretexto de abolir las comunidades les arrebataron a la pura garnacha; repartir equitativamente las tomas de agua; suprimir el poste, implantar la tortilla obligatoria por dos años; crear cooperativas agrícolas para la importación de maquinaria, buenas semillas, animales de raza, abonos, técnicas; facilitación y abaratamiento del transporte; exportación y venta de los productos; limitar la prensa a manos de personas electas por el pueblo y responsables directamente ante el mismo pueblo; abolir la escuela privada, crear impuestos proporcionables; abaratar las medicinas; fundir a los médicos y abogados y dar la libertad de cultos, entendido en el sentido de que los indios, sin ser perseguidos, pudiesen adorar a sus divinidades y rehacer sus templos", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.260.
- (60).- SEYMOUR MENTON, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de Nostromo, Le dictateur, Tirano Banderas y El señor Presidente", en JUAN LOVELUCK, op. cit., p.285.

- (61).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de M.A. Asturias, loc. cit., pp.44-45.
- (62).- JOSEPH COMBLIM, El poder militar en América Latina, Salamanca, Ediciones Sigueme, 1978, pp.208-209.
- (63).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.199.
- (64).- Ibidem.
- (65).- Un ejemplo de movimiento revolucionario es el de la revolución mexicana, aunque no obtuviera los resultados esperados. Pablo González Casanova esquematiza el proceso de esta revolución, dice: "La revolución mexicana, que empezó con un planteamiento internacionalista, anarquista y proletario, continuó con otro más liberal y burgués y terminó en un movimiento de masas del mundo colonial y semi-colonial, dirigido por caudillos de todo tipo y origen social, que dominaron en ciudades, campos y fábricas, regulando o representando las demandas de las masas dentro de un largo y complejo proceso de desarrollo del capitalismo. Las formas de expresión universal y concreta de la Revolución mexicana derivaron en una ideología nacionalista, agrarista y laborista reforzada con la cultura del coraje popular y del éxito posible de un pueblo colonizado en lucha contra sus opresores", PABLO GONZALEZ CASANOVA, Imperialismo y Liberación, Madrid, Siglo XXI, 1978, p.105.
- (66).- El fracaso de muchas revoluciones surgidas en el hemisferio latinoamericano su puede ejemplificar con la revolución haitiana. El

autor mencionado anteriormente esquematiza el proceso de esta revolución y las posibles causas de su fracaso. Ibidem, pp.106-109.

- (67).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.260.
- (68).- MARIANO BAQUERO GOYANES, "Espacio y tiempo. Estructura y ritmo", en Estructuras de la novela actual, loc. cit., p.83.
- (69).- La coexistencia de la doble simbología de El señor Presidente la ha observado Seymour Menton al contrastar el primer párrafo de la obra con el capítulo "El baile de Tohil", que, además, son textos que "... atestiguan la coexistencia del paganismo y el catolicismo en Guatemala"; véase "Miguel Angel Asturias", en la compilación de estudios realizada por JOAQUIN ROY, Narrativa y Crítica de Nuestra América, loc. cit., pp.85-86.
- (70).- BERNARDO SUBERCASEAUX, art. cit., p.334.
- (71).- HUMBERTO E. ROBLES desarrolla esta idea en art. cit., p.233. Con respecto a la alusión como método que utiliza Asturias en esta obra y en este caso concreto apunta: "Según la Biblia (Apocalipsis, XII, 7-9), Miguel es el nombre del arcángel que lucha contra el simbólico dragón, Lucifer, y sale triunfante. En un universo donde supuestamente impera el bien, esto resulta perfectamente verosímil. Similarmemente, a la inversa, en un mundo en que impera el mal, la dictadura, el ángel -Miguel Cara de Angel- que se rebela contra el dragón -el señor Presidente-, como era de esperar, sale derrotado".

- (72).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.28-29.
- (73).- Ibidem, p.39.
- (74).- MARIANO BAQUERO GOYANES, "Estructura Musical", en op. cit., p.95.
- (75).- Ibidem, véase lo que el autor dice acerca de la visión estereoscópica, pp.209-210.
- (76).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.74.
- (77).- Ibidem, p.88.
- (78).- R. NAVAS RUIZ, "Tiempo y palabra en El señor Presidente", en Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana, São Paulo, Universidad de São Paulo, 1963, pp.99-100.
- (79).- GIUSEPPE BELLINI, op. cit., p.54.
- (80).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, "El tiempo", en op. cit., pp.147-148.
- (81).- CESARE SEGRE, Crítica bajo control, Barcelona, Planeta, 1970, p.35.
- (82).- Transcribimos el párrafo que describe la espera: "En la penumbra - por precaución no se encendió la luz eléctrica y seguía como única luz en la estancia la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá - proyectaban los cuerpos de los descamisados sombras fantásticas, alargadas como gacelas en los muros de color de pasta seca,

y las botellas parecían llamitas de colores en los estantes. Todos seguían la marcha del reloj", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.76.

- (83).- Ibidem, p.87.
- (84).- Ibidem, p.88.
- (85).- Ibidem, p.89.
- (86).- RAUL H. CASTAGNINO, Tiempo y expresión literaria, Buenos Aires, Edit. Nova, 1967, p.32.
- (87).- Ibidem, véase la exposición que el crítico hace del tiempo objetivo en p.31.
- (88).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.105.
- (89).- Ibidem, p.106.
- (90).- ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "Análisis del Señor Presidente", en Hom. cit., p.129.
- (91).- CARLOS NAVARRO, "La desintegración social en El señor Presidente", en HELMY F. GIACOMAN, Homenaje a Miguel Angel Asturias, Madrid, Gráficas E.M.A., 1971, p.177.
- (92).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.107-108.

- (93).- CARLOS NAVARRO, art. cit. sup., p.183.
- (94).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.128.
- (95).- IBER H. VERDUGO, El carácter de la Literatura Hispanoamericana, loc. cit., p.391.
- (96).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.131.
- (97).- SEYMOUR MENTON en el artículo citado que recoge JUAN LOVELUCK hace referencia al capítulo XII y alude al contraste que entre éste y el XVII existe: "El rapto de Camila se presenta en tres escenas distintas que abarcan en un sólo capítulo los tres puntos de vista de Lucio Vásquez, Camila y Cara de Angel. El capítulo siguiente comienza con un retroceso cronológico por medio del cual Camila recuerda su niñez mirando un álbum de fotografías de sus familiares. Este retroceso está en una posición anómala que, al parecer, interrumpe sin razón el relato del rapto que se completa al final del capítulo. El capítulo parece estar compuesto de dos escenas independientes sin más nexo que Camila, protagonista de las dos. Sólo más adelante se reconoce la importancia del retroceso en la construcción de la novela, en los capítulos quince y dieciocho, que señalan la ingratitud egoísta de los tíos", p.292.
- (98).- Con respecto a la doble realidad existente en el universo narrativo, HUMBERTO E. ROBLES, en el artículo citado, observa: "Un importante aspecto de la realidad, quizás el mayor y el más revelador, permanece puertas adentro, en la oscuridad. Lo que se proyecta a la luz pública es la máscara, la representación; ésta sirve, particular-

mente bajo una dictadura, como una especie de protección y defensa", p.224.

- (99).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.131.
- (100).- Ibidem. Véase el capítulo XXI, pp.145-151. En este capítulo el sentido de la existencia de Camila y Cara de Angel queda expresado.
- (101).- G. DUROZOI y B. LECHERBONNIER, André Breton. La escritura surrealista, Madrid, Guadarrama, 1976, p.264.
- (102).- IBER H. VERDUGO, op. cit., p.400.
- (103).- Véase el capítulo XXVI de la obra que nos ocupa, que testimonia el ejercicio automático y las visiones oníricas. Además, es manifestación clara del absurdo que envuelve a Camila y Cara de Angel, pp.183-190.
- (104).- G. DUROZOI y B. LECHERBONNIER, op. cit., pp.264-265.
- (105).- La soledad de Cara de Angel la expresa el autor de esta forma: "Abatido por la pena sentía que el cuerpo se le enfriaba. Impresión de lluvia y adormecimiento, de enredo con fantasmas cercanos e invisibles en un espacio más amplio que la vida, en el que el aire está solo, sola la luz, sola la sombra, solas las cosas", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.218.
- (106).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.219.

- (107).- Ibidem, p.221.

- (108).- Ibidem, véase el capítulo XXXIV, fundamentalmente las pp.244-245, donde el rencor de Camila es una mezcla entre realidad e irrealdad.

- (109).- CARLOS NAVARRO, "La desintegración social en El señor Presidente", en Hom. cit., p.171.

- (110).- GIUSEPPE BELLINI, op. cit., p.45.

- (111).- Con respecto al desprecio humano de El Presidente, BELLINI, en la obra citada, apunta: "El absoluto desprecio por el hombre está expresado por las palabras con que el tirano se refiere a "ese animal" cuando sabe que el pobre ha muerto; su naturaleza inhumana se manifiesta en la indiferencia con que insiste en una comida miserable, una "papa frita". Es éste un elemento aparente, insignificante, pero que expresa la misera naturaleza del hombre omnipotente, sin que Asturias intervenga directamente con su comentario", p.46.

- (112).- La impotencia del viejo secretario se refleja en el fragmento que transcribimos: "A ese animal se le llenaron los ojos de lágrimas. No habló porque no pudo y porque sabía que era inútil implorar perdón: el Señor Presidente estaba como endemoniado con el asesinato de Parrales Sonriente. A sus ojos nublados asomaron a implorar por él su mujer y sus hijos: una vieja trabajadora y una media docena de chicuelos flacos. Con la mano hecha un garabato se buscaba la bolsa de la chaqueta para sacar el pañuelo y llorar amargamente

-¡y no poder gritar para aliviarse!-, pensando, no como el resto de los mortales, que aquel castigo era inicuo; por el contrario, que bueno estaba que le pegaran para enseñarle a no ser torpe -¡y no poder gritar para aliviarse!-, para enseñarle a hacer bien las cosas, y no derramar la tinta sobre las notas -¡y no poder gritar para aliviarse!- ...", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, p.37.

- (113).- SANTOS SANZ VILLANUEVA, "De la innovación al experimento en la novela actual", en Teoría de la novela, (edición de Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano), Madrid, Sociedad General Española de Librerías, S.A., 1976, p.260.
- (114).- DOMINGO YNDURAIN, "Hacia la novela como género literario", en Teoría de la novela, loc. cit., pp.148-149.
- (115).- Rafael Arévalo Martínez, en su obra ¡Ecce Pericles!, narra por qué se llevó a cabo el atentado contra Estrada Cabrera, dice: "Los autores del atentado que la historia guatemalteca conoce por "de la bomba" fueron jóvenes y de la clase más alta y culta. Los cuatro más importantes tenían títulos universitarios y habían estudiado en Europa. Hombres íntegros, al volver a su país chocaron con el medio ambiente; sus ánimos no concebían que un déspota sojuzgara en tal medida a los guatemaltecos; hubieran aceptado acaso una forma de gobierno tiránica; pero progresista y generosa, la concepción de la tiranía benévola que estaba entonces en boga. Analizaron a Cabrera y no encontraron en él sino una baja mentalidad y una espi-

ritualidad aún más baja. Lo declararon entonces mediocre; se equivocaron: aquel hombre tenía una extraordinaria voluntad de dominio (...)", RAFAEL AREVALO MARTINEZ, ¡Ecce Pericles!, Guatemala, Tipografía Nacional, 1945, p.169.

(116).- Ibidem, véanse las páginas 1-57.

(117).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.101.

(118).- RAFAEL AREVALO MARTINEZ, op. cit., p.283.

(119).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.103.

(120).- DOMINGO YNDURAIN, art. cit. sup., p.149.

(121).- Erich Auerbach ha estudiado cómo por la representación literaria o "imitación" lo real se puede interpretar. Precisamente señala la transformación de la novela realista, y alude al proceso paulatino que la novela sufre. Lo relaciona con la evolución de la humanidad que en el siglo XX llega al culmen. Apunta concretamente: "En los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas de ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos, algunos escritores sobresalientes por su instinto y su inteligencia encuentran un procedimiento que disgrega la realidad en reflejos de conciencia múltiples y de variadas significaciones. No es difícil de comprender el nacimiento del procedimiento en ese momento preciso. Pero el procedimiento no sólo es un síntoma de la confusión y des-

concierto de nuestro mundo, no es sólo un espejo de decadencia (...). También (...) producen en el lector un sentimiento de irresolubidad, mostrando frecuentemente algo de confuso o velado, algo hostil a la realidad que representan, y no es raro hallar en dichas obras un abandono de la voluntad vital práctica o una propensión a representar sus formas más burdas", ERICH AUERBACH, Mimesis, México, F.C.E., 1950, pp.519-520.

(122).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.230.

(123).- Ibidem.

(124).- Al hombre de las tinieblas se le descubre poco a poco con el transcurso de la linealidad narrativa. Bellini resume las peculiares características de esta figura enigmática: "Se profundiza casi cada vez más en la esencia de una naturaleza mezquina y vengativa "acomplejada", corrupta, exacerbada por una gris infancia de miserias y humillaciones que la bajeza de un espíritu sin dimensiones espirituales ve ahora, en el culmen del poder, rescatable solamente por medio de la venganza", GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p.48.

(125).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.232.

(126).- Carlos Navarro señala al respecto: "El amor, pues, constituye un hecho constructivo que el Señor Presidente, el dios, o diablo, de la destrucción, tiene que anular para mantener su dominación. Pero como el nexa ya está logrado, el tirano espera que se consuma bien,

para que duela y desgarré más cuando por fin lo rompa", CARLOS NAVARRO, "La desintegración social en El señor Presidente", en Hom. cit., p.172.

(127).- HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", loc. cit., pp.227-228.

(128).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.250.

(129).- La reelección de El Presidente se plantea desde los prismas democráticos. La farsa también se patentiza en los carteles propagandísticos que apoyan la reelección del tirano. Véase lo grotesco de esta pantomima en El señor Presidente, loc. cit., pp.264-265.

(130).- CARLOS RANGEL, "Democracia y Marxismo-Leninismo", en Del buen sal - vaje al buen revolucionario, Barcelona, José Batlló Editor, 1976, pp.241-242.

(131).- DONALD L. SHAW, Nueva narrativa hispanoamericana, Madrid, Cátedra, 1983, p.74.

(132).- LUIS LEAL, "Mito y realismo social en Miguel Angel Asturias", en HELMY F. GIACOMAN, Hom. cit., p.318.

(133).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.272.

(134).- SEYMOUR MENTON, "Miguel Angel Asturias", en Narrativa y crítica de nuestra América, loc. cit., p.93.

- (135).- CARLOS NAVARRO, "La hipotiposis del miedo en El señor Presidente", en HELMY F. GIACOMAN, Hom. cit., p.166.
- (136).- El transcurso del tiempo imposible de detener, tiempo acelerado por el deseo de pararlo, lo expresa Asturias de esta forma: "Cara de Angel cerró los baúles sin apartar los ojos de los de su esposa carifiosos y zonzos. Llovía a cántaros. El agua se escurría por los canales con paso de cadena. Los ahogaba la aflictiva noción del día próximo, ya tan próximo, y sin decir palabra -todo estaba listo- se fueron quitando los trapos para meterse en la cama, entre el tijereteo del reloj que les hacía pedacitos las últimas horas -¡tijeretictac! ¡tijeretictac! ¡tijeretictac!...- y el zumbido de los zancudos que no dejaban dormir", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.272-273.
- (137).- Ibidem, p. 275.
- (138).- IBER H. VERDUGO, El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p.395.
- (139).- Hay que observar que todo lo que sucede en el universo narrativo está organizado, hasta el mínimo detalle se encadena. El hombre que corta la libertad de Cara de Angel, anteriormente fue salvado por Cara de Angel. Asturias estructura la obra de tal forma que sólo en conjunto alcanza su plenitud. Con respecto a esto Robles apunta: "Es necesario no sólo tener en cuenta incidentes posteriores, sino también incidentes anteriores, imágenes, fragmentos que sólo vistos

en conjunto, yuxtapuestos, producen el efecto definitivo", HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, loc. cit., p.234.

(140).- CARLOS NAVARRO, "La desintegración social en El señor Presidente", en HELMY F. GIACOMAN, Hom. cit., p.173.

(141).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.292-293.

(142).- Ibidem, p.294.

(143).- G. YEPES BOSCAN, "Asturias, un pretexto del mito", en Aportes, nº 8, París, 1968, p.111.

(144).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., pp.51-52.

(145).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.284.

(146).- Ibidem, p.287.

(147).- Ibidem, p.242.

(148).- Según Todorov la derivación " ... formaliza la relación entre un predicado de base y un predicado derivado (...), da cuenta correctamente de la transformación de los sentimientos que se produce a lo largo de la narración," TZVETAN TODOROV, "Los personajes y sus re-

laciones", en Literatura y significación, loc. cit., pp.78-79.

(149).- HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, loc. cit., p. 223.

(150).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.223

(151).- La propuesta de la compra de Niña Fedina aparece en la obra de esta forma: "En tanto, aquél, arrellanado en el sillón releía con sus puntos y sus comas, la tarjetita que acababa de recibir. Era de un colega que le proponía un negocio. La Chón Diente de Oro -le decía el Licenciado Vidalitas-, amiga del Señor Presidente y propietaria de un acreditado establecimiento de mujeres públicas, vino a buscarme esta mañana a mi bufete, para decirme que vio en la Casa Nueva a una mujer joven y bonita que le convendría para su negocio. Ofrece 10.000 pesos por ella. Sabiendo que está presa de tu orden, te molesto para que me digas si tienes inconveniente en recibir ese dinerito y entregarle dicha mujer a mi clienta...", MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.136-137.

(152).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p.43.

(153).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.140-141.

(154).- PEDRO SALINAS, Literatura española. Siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 99-100.

- (155).- Con respecto al proceso de Carvajal Robles apunta: "Se trata, pues, de un simulacro de justicia, de una grotesca marioneta, cuyos hilos están siendo manejados desde lejos por el Señor Presiderte. La intención grotesca de Asturias surge al contraponer la seriedad imponente de la sentencia emitida contra Carvajal con las ridículas figuras de los militares borrachos del tribunal, con las de los pordioseros-testigos y con las de los soldaditos esparcidos por la sala", HUMBERTO E. ROBLES, "Perspectivismo, Yuxtaposición y Contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, loc. cit., p.227.
- (156).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.14.
- (157).- RICARDO GULLON, Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980, p.38.
- (158).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.10.
- (159).- R. BOURNEUF y R. OUELLET, "El espacio", en La novela, loc. cit., p.116.
- (160).- GIUSEPPE BELLINI, La narrativa de Miguel Angel Asturias, loc. cit., p.54.
- (161).- GERARD GENETTE, "Le jour, la nuit", en Figures II, París, Seuil, 1969, p.121.

- (162).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., p.20.
- (163).- Ibidem, p.210.
- (164).- Ibidem, p.295.
- (165).- OCTAVIO PAZ, "Todos santos, día de muertos", en El laberinto de la soledad, Madrid, F.C.E., 1982, p.50.
- (166).- Ibidem, p.51.
- (167).- Ibidem, p.52.
- (168).- MIGUEL ANGEL ASTURIAS, El señor Presidente, loc. cit., pp.9-10.

889

CAPITULO CUARTO

EL RECURSO DEL METODO

1.- CARACTERISTICAS DE LA NOVELA CARPENTERIANA

El hombre hispanoamericano está condicionado por contextos internos y externos que lo diferencian y que lo definen como tal. En el campo literario la realidad hispanoamericana no ha sobrepasado sus fronteras hasta muy tarde, la novela nativista es un ejemplo clarificador de lo localista y de la falta de universalización. Sólo traspasa esta barrera cuando el escritor descifra la identidad de todo lo americano y lo lleva a la creación. Carpentier se centra en el hombre hispanoamericano y asegura: "Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar (...). Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones -¡y cuidado que los hay, en América Latina!- partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la praxis circundante. Praxis que, en este caso, se identifica con los contextos" (1). El mismo Carpentier enumera los contextos que contribuyen a una definición de los hombres latinoamericanos; consideramos necesario aludir a ellos porque de ahí se desprende el sentido de su novelística.

Hace referencia a "los contextos raciales", a la mezcla de razas con un nivel cultural diferente que "viven contemporáneamente en épocas distintas" (2), y que reflejan las discriminaciones raciales. También habla de "los contextos económicos", la inestabilidad económica puede transformar la vida de los hispanoamericanos en un tiempo corto. Subraya la importancia que para el novelista tienen "los contextos étnicos", ya que pueden ayudar a comprender la actitud del hombre americano ante ciertos hechos; estos

contextos son según Carpentier, "supervivencias de animismo, creencias, prácticas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal-sin-tiempo" (3). Apunta las innumerables implicaciones que tiene "el contexto político-militar latinoamericano". Señala la inestabilidad de "los contextos burgueses" (4). Por otra parte observa que el hombre latinoamericano está condicionado por lo que lo circunda, la naturaleza del continente está sometida a sus conmociones primeras, está poco domada, su dimensión es desproporcionada y el hombre no puede someterla; por ello hace referencia a "los contextos de distancia y proporción" (5). Menciona el retraso que América tiene en la adopción de los movimientos vanguardistas o en la aceptación de realidades políticas que por "el desajuste cronológico" quedan desfasados. Señala la significación que para los escritores representan "los contextos culturales", ya que, según Carpentier, los latinoamericanos son "un producto de varias culturas, dominan varias lenguas y responden a distintos procesos, legítimos, de transculturación", esto abre la posibilidad de universalización para el escritor latinoamericano (6). El autor alude a elementos de identificación y definición como "los contextos culinarios" -puesto que la cocina también se mantiene fiel a las primeras raíces-; así como "la iluminación de las ciudades" que, para Carpentier "todo novelista latinoamericano debería estudiar cuidadosamente" (7). Por último menciona "los contextos ideológicos" y critica aquellas novelas que ejercen una función de denuncia relatando hechos que no han sucedido. La narrativa puede tener contenido social "a partir del momento -señala Alejo Carpentier- en que hay un contexto épico verdadero; a partir del momento en que el suceso ha sido" (8). El conjunto de todos estos contextos forma el ser latinoamericano y a

partir de ellos tiene que crear el escritor. Carpentier tras situar al hombre americano y definirlo se plantea la universalización del mismo.

A partir de la publicación del Ulises de James Joyce se ha cuestionado el destino de la novela porque con ella se cierra una época, un modo de vida del hombre. Joyce supo comprender y expresar los problemas de la humanidad personificándolos en los personajes de su obra. Esta realización total supone perplejidad en cuanto al futuro del hombre sometido a nuevos métodos de vida. El novelista se siente rebasado por el mundo moderno lo que implica un desfase, y se cuestiona, además, la suerte de la novela. La crisis de la narrativa no pasa inadvertida para Carpentier, pero él piensa que en general no está en crisis, dice: "Está en crisis donde se la somete a los viejos módulos. Está viva, y bien viva, por el contrario, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, el tiempo que le es posible asir" (9). Si se define, se fija, se enuncia el mundo circundante se alcanza la universalidad. Pero el escritor de hoy se encuentra con la búsqueda de un lenguaje inteligible en las turbulencias de los tiempos modernos. Según Alejo Carpentier ese lenguaje es: "El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo. No se trata, evidentemente, de tomar la prensa de todos los días y sacar de ella una conclusión literaria, sino que trata de ver, de percibir, lo que, en su propio medio, le concierne a uno directamente y de mantener la cabeza lo suficientemente fría como para escoger entre los diferentes compromisos que nos solicitan" (10). De esta forma se confirma la importancia que para el escri-

tor tienen los contextos que definen al hombre latinoamericano. Partiendo de estos contextos particulares se llega a la universalización si el escritor cumple con su papel de mostrar, de nombrar. Se puede deducir que Alejo Carpentier es un hombre situado en una época intelectual que ha absorbido un sin número de lecturas para comprender el mundo. No sólo el de su época sino el más alejado y que de esta forma ha llegado a tener una visión del hombre y de la historia. Por ello se puede definir como hombre solidario:

"En cuanto a mí, a modo de resumen de mis aspiraciones presentes, citaré una frase de Montaigne que siempre me ha impresionado por su sencilla belleza:
"No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre".

Ese oficio de hombre, he tratado de desempeñarlo lo mejor posible. En eso estoy, y en eso seguiré en el seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la soledad. Empezaron los tiempos de solidaridad.

(...) Hombre soy, y sólo me siento hombre cuando mi palpito, mi pulsión profunda, se sincronizan con el palpito, la pulsión, de todos los hombres que me rodean" (11).

Esta síntesis de su quehacer personal se refleja en su creación

que, según Vargas Llosa, "no es sensorial, pese a que el único sentimiento vivo en él es, tal vez, el amor a las cosas, a esa materia inerte que describe en una prosa trabajada y morosa, sino mítica" (12).

El afán de Alejo Carpentier de situar al hombre americano en su historia tiene el objetivo de darle identidad. Su papel de escritor lo cumple porque descubre su propia identidad en sus orígenes y su narrativa es una muestra de su humanidad, de su amor por lo suyo. La importancia que tiene la historia en este escritor se palpa a lo largo de toda su creación. Roberto González Echevarría esboza la presencia de la historia en la novelística de Alejo Carpentier de esta forma: "Desde sus inicios, la narrativa de Carpentier se ha basado en la historia, y ésta ha sido su objeto privilegiado de análisis. ¡Ecue - Yamba - O! e Histoire de Lunes (ambos de 1933) se ubica en la época de las fraudulentas campañas electorales que preceden a la dictadura de Gerardo Machado en Cuba. El reino de este mundo (1949) se basa en la historia de la Revolución Haitiana, mientras que El acoso (1956) evoca dos momentos de la historia cubana de este siglo: la lucha contra el machadato y la época del postmachadato, cuando surgen los llamados "grupos de acción" y el "bonche universitario". El siglo de las luces (1962), la más histórica de las novelas de Carpentier en un sentido convencional, explora las repercusiones de la Revolución Francesa en Hispanoamérica, particularmente el Caribe. Los relatos de Guerra del tiempo (1958) se basan todos en la historia, sobre todo la historia cubana del siglo XIX, cuando Cuba se convierte en factoría azucarera, pero algunas como El camino de Santiago y Semejante a la noche, se remontan al período colonial, y este último hasta la Grecia homérica. Aunque la experimentación con la Historia está

presente desde los comienzos de su carrera, Semejante a la noche (originalmente publicado en 1952) es el primer relato de Carpentier que puede considerarse como un verdadero laboratorio en el que se analiza la relación entre la historia y la narrativa, algo que surge con gran intensidad en su obra más conocida, Los pasos perdidos (1953), y en sus dos últimas novelas, El recurso del método y Concierto barroco (ambas de 1974). Creo que puede afirmarse que Carpentier, aparte de sus reconocidos méritos como novelista, es uno de los más rigurosos e innovadores historiógrafos que ha dado Hispanoamérica. El siglo de las luces es, a mi modo de ver, el mejor tratado que existe sobre el tránsito de la Ilustración al Romanticismo en nuestra América, tanto por la interpretación que ofrece a esa coyuntura histórica como por la manera en que indaga en la problemática de la historia que surge en aquel entonces. El siglo de las luces y El recurso del método son además de dos novelas de indiscutible calidad, las mejores interpretaciones que tenemos sobre la Modernidad y lo que ésta significa desde una perspectiva hispanoamericana" (13). Si gran parte de su narrativa se impregna de la historia americana que, muchas veces, contrasta con la historia europea habría que desvelar cuál es la ontología de su novelística.

Este breve recuento de sus concepciones personales y profesionales nos conduce a desenmascarar la esencia de su narrativa. Creemos que la atracción de "lo maravilloso", que para este narrador surge como algo insólito en el Caribe, lo conduce empecinadamente a una indagación minuciosa de todo lo barroco. No hay que olvidar que el mismo Alejo Carpentier hace una defensa del barroquismo americano con estas palabras: "No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños,

de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos (...)" (14). De esta manera, convencido de que la realidad americana puede conquistar su universalización, se aferra a la historia y la transgrede con la creación. Con la ayuda de la historia se sumerge en la trayectoria humana que es el fin último de su creación. Como hombre e intelectual comprometido socava en la humanidad e intenta mostrar universalmente al verdadero hombre latinoamericano. Esta es la ontología de su novelística, parte de realidades (de lo épico como él mismo afirma) y crea con la palabra, con su lenguaje barroco, la ficción consiguiendo que lo particular (la realidad americana) se universalice. Se podría decir que desrealiza lo real. Con respecto a esto Jaime Valdivieso observa: "La función artística "desrealizadora" implica necesariamente la realidad de alguna forma de la experiencia como uno de sus polos, y no se llega al símbolo, al mito, o a la alegoría sino por un proceso inductivo en que lo particular alcanza por un proceso de profundización y de síntesis lo universal" (15). Claude Couffon expresa el proceso de la narrativa de Alejo Carpentier que confirma lo observado por Valdivieso, señala lo siguiente: "Me parece que el terreno novelístico de Carpentier era la historia del Caribe. El supo sacar del pasado hombres y acontecimientos excepcionales, desconocidos de la memoria humana, para integrarlos a la literatura universal. A partir de ellos constituyó épocas y momentos cruciales de la epopeya de los hombres del Caribe, pero no contó esas historias con el método deshumanizado del historiador, sino con la constante preocupación de aclarar, con la magia de la palabra, las zonas profundas del pensamiento humano. Alejo Carpentier, a mi parecer, elevó la historia al nivel más alto de la poesía. Y quizá porque precisamente no es la historia a secas, sino magia de la

poesía, el nivel alcanzado es el de la literatura universal. Ese ha sido el milagro de Carpentier escritor " (16).

Si la búsqueda de la palabra mágica ha sido para Miguel Angel Asturias la búsqueda de expresión del hombre guatemalteco y de sus mitos, en Alejo Carpentier el lenguaje barroco y el recorrido por la historia es la búsqueda del sentido de todo un continente y de la esencia de los hombres. Como observa Victorino Polo García: "El gran fundamento de la Historia es, precisamente, la carencia de verdades seguras, su misma convicción (la de Carpentier). De ahí la necesidad del desgarro, de la exageración, por ver si el mismo gesto desbordado puede romper las velas de acero que cercan y ocultan el pasado pulverizando al hombre, otra vez, hacia las raíces de la tierra" (17).

El afanoso recorrido de Alejo Carpentier por la historia ha sido causa de polémicas y críticas. Las interrogantes que plantea González Echevarría ejemplifican estas críticas y denotan la particular perspectiva que Alejo Carpentier da a la historia y a la creación literaria; señala el mencionado crítico: "No se trata simplemente de que Carpentier ofrezca una visión descentrada, anti-hegeliana de la Historia, sino que el proceso histórico aparece como un ciclo dinámico de repeticiones que desemboca en lo estático y permanente, como los idénticos rayos de una rueda en movimiento proyectan una imagen fija. Por ello, el mundo histórico que presenta Carpentier en sus relatos es siempre un mundo de imponentes edificios y de ruinas - un mundo de palacios y mansiones desmanteladas. Pero, ¿dónde se ubica esa permanencia, esa acrónica y ucrónica

isla siempre vista entre dos aguas que corren en direcciones opuestas? Si el resultado de la historicidad que ofrece Carpentier es la ahistoricidad, ¿en qué queda el proyecto de rescatar los orígenes de la historia americana? Y si esta última es esa permanente isla en medio de las corrientes de la historia, ¿cómo cifra su imagen en los textos históricos que Carpentier rescata y en los de su propia narrativa?" (18). Efectivamente, estas interrogantes abren polémica en cuanto al concepto que de la historia tiene Alejo Carpentier. Entrar en las distintas posturas historicistas no lo consideramos oportuno, sólo creemos que Alejo Carpentier como creador y hombre contemporáneo tiene en cuenta la historia porque cumple con su "oficio de hombre". Es decir, situado en su tiempo histórico utiliza su libertad de hombre y de creador estableciendo relaciones entre los distintos y sucesivos acontecimientos históricos con la finalidad de profundizar en el ser latinoamericano y hacerlo universal por medio de su creación literaria (19). Si el resultado de fusionar realidades y acontecimientos históricos es la "ahistoricidad" o lo que se podría llamar "mitificación" de la realidad, pensamos que como escritor tiene la libertad de ejercer esta transmutación, lo que en absoluto se contrapone con el objetivo último de su narrativa ya que lo mítico es también universal. Profundizar en la historia americana, relacionarla con otras realidades y conseguir la universalización del ser latinoamericano responde a su papel de escritor y de hombre americano contemporáneo, ya que, como señala Mircea Eliade, "el hombre no puede ser creador, sino en la medida en que es histórico; en otros términos, toda creación le está prohibida, salvo la que se hace en su propia libertad; y por consiguiente se le niega todo, menos la libertad de hacer la historia haciéndose a sí mismo" (20). Desde la perspectiva de hombre moderno Alejo Carpentier es histórico; desde la perspectiva literaria trans-

grede la historia mitificándola, al rebasar la historia con su capacidad creadora y con la magia de su lenguaje barroco. A pesar de todos los conflictos que para el crítico supone llegar a captar la ontología de su narrativa, confiamos en haber expuesto las claves de su trayectoria individual y colectiva que universaliza en su ficción.

2.- UN CAMBIO DE PERSPECTIVA

El acercamiento a la ontología poética de Alejo Carpentier, a pesar de sus muchos detractores, nos ha clarificado la postura que adopta como hombre contemporáneo. Su defensa de la novela épica responde a un examen de la condición humana desde la perspectiva contemporánea.

El hombre de "los tiempos modernos" es testigo de la destrucción de los ideales. Se produce la ruptura del hombre con el mundo, surge la inseguridad y la soledad, lo que le conduce a preguntarse por sí mismo. La crisis de la humanidad provoca el desarrollo y ^{la} crisis de la novela. Ernesto Sábato resume las causas de la transmutación del hombre que integra este período histórico y la repercusión de las mismas en la novela, y asegura: "Sin el cristianismo que precede a los Tiempos Modernos no habría existido la Conciencia intranquila y problemática; sin la técnica que los tipifica no habría habido ni desmitificación, ni inseguridad cósmica, ni soledad urbana. De ese modo, Europa moderna inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica de un hombre esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirán un territorio más fantástico que el de los países legendarios: la conciencia del hombre. Y lo llevará a sumergirse cada día más, a medida que el fin de la era se acerca, en ese universo oscuro y enigmático que tanto tiene que ver con el universo de los sueños" (21).

Los escritores hispanoamericanos pasarán de la novela de la tierra a la novela urbana en la que el hombre será el protagonista solitario enfrentado

a los conflictos que la pérdida de valores implica. El tránsito de lo rural a lo urbano sucede paulatinamente. El propio Alejo Carpentier señala la existencia de un punto de unión entre las dos corrientes: "si ustedes consultan la mayoría de los libros publicados por novelistas de mi generación o un poco más jóvenes que yo en estos últimos años, verán que ha habido un paso del tema rural (espléndidamente tratado por la obra magnífica de Rómulo Gallegos, del tema selvático de Canaima, de Cantaclaro, de Pobre negro, de Doña Bárbara, de La Vorágine, de Güiraldes, y después de los novelistas que siguen, y Asturias, que es en cierto modo el punto de unión con la generación nuestra, que se vuelve cada vez más hacia la novela ciudadana, hacia la vida de las ciudades, con sus contingencias, o hacia la confrontación del hombre de la ciudad con la naturaleza americana" (22). Así pues, se corrobora una transformación en el hombre hispanoamericano que se hace patente en los novelistas contemporáneos. En ellos la búsqueda de la identidad del ser americano coexiste con la crisis en la que está inserto el hombre de "los tiempos modernos". Dualidad que cuestiona la identidad de la novela hispanoamericana, puesto que el escritor está inmiscuido en su realidad y, al mismo tiempo, esa realidad está rodeada por el caos de una civilización que aún no ha encontrado una apoyatura en su trayectoria histórica ¿Qué actitud se puede tomar en esta ambivalencia?. Pensamos que sólo es posible partir de la individualidad, es decir, el escritor partiendo de su propia concepción artística y personal asume la dicotomía que le rodea y la transgrede con su creación. Esto, desde nuestro punto de vista, es lo que hace Alejo Carpentier. La defensa o el ataque de esta actitud está en manos de la crítica, nosotros no pretendemos polemizar, aunque creemos que el individualismo creador de Alejo Carpentier está sublimado por su enfoque historicista, que tiene como finalidad la universalización de la realidad america-

na tomando como eje al hombre que se hace a partir de la historia. Precisamente desde la historia Alejo Carpentier crea el conflictivo tema de la ahistoricidad, que todo universo literario puede comportar.

Desde esta perspectiva humana y literaria, los escritores que tratan literariamente al dictador enfocan su atención en el personaje, lo que supone una transformación. El dictador, como figura literaria, en Tirano Banderas y El señor Presidente ocupa el pedestal de la figura mítica, lugar que esta figura obtiene como resultado del terror que extiende. Tanto Ramón del Valle-Inclán como Miguel Angel Asturias crean la figura del ser inalcanzable, pero sin penetrar en ella. En cambio, tanto en El recurso del método, como en El otoño del patriarca y Yo el supremo se introduce un enfoque nuevo en la novellística del dictador. En estas tres obras el foco de la narración se le otorga a la conciencia del dictador. Si Ramón del Valle-Inclán y Miguel Angel Asturias nos dan una visión distanciada de esta figura; Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos penetran en el personaje. De esta forma la perspectiva se invierte, se camina desde el interior del personaje hacia el mundo exterior. Con respecto a esto observa Angel Rama: "Los nuevos narradores (los que acabamos de mencionar), en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión. Por eso, sean cuales fueren los rasgos particulares que adoptan los diversos dictadores, la unidad de los actuales textos narrativos radica en que interrogan directamente al po-

der omnímodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones, las benéficas y las perversas, diseñan los mecanismos de su ~~terca~~ y en apariencia ilógica continuidad histórica" (23). Si el hombre de los "tiempos modernos" se pregunta sobre sí mismo, estos narradores enfocan la conciencia del dictador porque son hombres contemporáneos y saben que penetrar en el mundo interior de ~~esta~~ figura implica adentrarse en las regiones más oscuras e irracionales del ser; así el escritor incorpora "a sus dominios lo que antes estaba reservado a la magia y la mitología" (24). De esta forma se podrá comprender por qué un hombre se aferra al poder y por qué la colectividad latinoamericana soporta la represión. El integralismo de la novela utilizado por sus creadores puede captar con el enfoque "desde dentro" una visión completa de quién es el dictador, por qué lo es y qué quiere. Cuestionando al dictador se alcanza la totalidad histórica de las sucesivas dictaduras hispanoamericanas.

El cambio de perspectiva que supone abordar la figura del dictador desde su propia conciencia genera, como obseva Bernardo Subercaseaux, "rasgos estructurales y procedimientos narrativos distintos" (25). Las tres obras mencionadas se fijan en el mismo tema y los tres autores parten de idéntica perspectiva; pero, a pesar de que hay muchas confluencias debido a que toda creación está mediatizada por la elección subjetiva del autor, existen diferencias, puesto que en las tres narraciones se manifiesta el espíritu de cada escritor (26). Por ello hemos estructurado esta investigación por apartados, y hemos intentado aproximarnos a la ontología de la narrativa de Alejo Carpentier, ya que nuestro propósito en este momento, es penetrar en El recurso del método para investigar no sólo la técnica de esta obra, sino para sumergirnos en el contenido, cosa que sin aproximarnos a

su autor quedaría hilvanada pero no rematada. De la misma forma se justifica este apartado, ya que si después de Tirano Banderas y El señor Presidente se observa "un cambio de perspectiva" en la configuración de esta novelesca, no aludir en líneas generales a esta transformación significaría una ruptura brusca que hubiera provocado discontinuidad en la lectura. Esto se apartaría de nuestro propósito, puesto que el proceso de configuración supone una linealidad que intentamos demostrar.⁴

Georges Poulet establece una relación entre el crítico y la obra. consideramos oportuno cerrar este epígrafe con su pensamiento, puesto que reafirma el sentimiento que tenemos como investigadores y expresa que la relación entre el crítico y la obra es igualmente totalizadora en su conjunto de relaciones interdependientes. Georges Poulet señala: "Lo que me importa es vivir una cierta relación de identidad que tengo con la obra y nada más que con la obra. Nada de lo que está fuera de la obra podría gozar de los privilegios extraordinarios de los que ella goza en mí. La obra está ahí, en mí, no para remitirme fuera de ella a su autor, sino, al contrario, para retener mi atención indefectiblemente fija sobre ella. La obra es la que traza en mí las fronteras en cuyo interior va a encerrarse. Ella es la que crea en mí una red de palabras, fuera de las cuales, provisionalmente no habrá ya sitio para otros objetos mentales ni para otras palabras. Ella es, en fin, la que no contenta con definir así el contenido de mi yo, se apodera también de éste para apropiárselo y hacer de ese yo que yo le presto, el "yo" que, de un extremo a otro de mi lectura, reinará en el desarrollo de la obra que yo leo. Por consiguiente, el crítico es el que, anulando su vida propia, consiente en ver ocupar su consciencia por una consciencia extraña, que tiene por nombre la consciencia de la obra. En el mejor de los

casos, es decir en el caso de la mejor literatura, esta especie de "yo" sustituido con el que coincido me instala en el centro de un sistema de relaciones, me hace rey de un lenguaje que es el lenguaje de la obra (...). La crítica tiene que oscilar, según me parece, entre dos posibilidades: la de la unión en la confusión, y la de una comprensión sin unión (...). En la limpidez o en la oscuridad, en la variación infinita de los niveles intermedios, se establece una relación entre un sujeto que es la consciencia, oscura o clara, del crítico, y otro sujeto que es la consciencia que preside la objetividad de las obras " (27).

Entre nuestra consciencia de investigadores y la consciencia de las obras que abarcamos existe una entrega que, oscilando entre la oscuridad y la claridad, pretende alcanzar la comprensión de todo un hemisferio dominado por la figura del dictador, y que conseguiremos sólo con la indagación de las obras que abarcamos.

3.- EL RECURSO DEL METODO

3.1.- GENERALIZACIONES

En el proceso crítico de las obras estudiadas hemos corroborado la presencia de la figura mítica del dictador, arquetipo literario. En El recurso del método nos encontramos con la creación de una nación arquetípica que, como señala Celia Correas de Zapata, "reúne todos los rasgos de la América Latina y padece de todos sus defectos" (28). Conocemos estos rasgos y defectos por medio del dictador que continúa siendo un personaje creado, un producto literario, pero desde una perspectiva opuesta a la utilizada por Ramón del Valle-Inclán y Miguel Angel Asturias. El Primer Magistrado de El recurso del método, como observa Subercaseaux, "ya no es un mítico Satanás per se, que promueve y maneja los hilos del mal. Ciclos económicos, políticos e ideológicos interrelacionados y una bien trabada indagación artística en las raíces del poder contribuyen a presentar la dictadura como un fenómeno histórico, desontologizando así al protagonista" (29). Es decir, el personaje literario desde su papel de protagonista está sometido a la sucesión histórica que repercute en él y que conocemos a través de él. Se puede decir que el dictador mítico domina la historia hispanoamericana, pero en esta obra el proceso de los acontecimientos históricos destruye la mítica figura.

Alejo Carpentier en esta obra parte de una doble intencionalidad que está interrelacionada. En primer lugar presenta al dictador, desde la conciencia del mismo, para desenmascarar el fin último del poder. En segundo

lugar, aferrado a su postulado historicista, expone la historia de Hispanoamérica que se desarrolla desde la perspectiva del dictador. En resumen, El recurso del método es, como apunta Angela B. Dellepiane, "no sólo el análisis de la idiosincracia de un personaje histórico peculiarísimo -un sincrético dictador hispanomamericano- sino también un minucioso balance -y liquidación, en ciertos aspectos- de la historia de Hispanoamérica" (30). Pero el análisis de este personaje histórico hecho desde la ficción no se enfoca desde el plano psicológico puesto que el propósito del autor es hacer una épica. Según Jaime Labastida a Alejo Carpentier le interesa que conozcamos del Primer Magistrado "sus acciones y el modo como estas acciones se manifiestan" (31), lo que vincula al personaje con el proceso histórico en el que Alejo Carpentier lo encuadra. Además, de esta forma, sigue en la línea narrativa que desde los sesenta el mismo Alejo Carpentier propone para el género novelístico (32). La finalidad de la épica es mostrar por medio de las acciones lo característico de una época. En El recurso del método se refleja el transcurso de un proceso político que el escritor cubano vivió; la revolución cubana hizo mella en Alejo Carpentier y se evidencia en la obra. Labastida hace referencia a ésta señalando que "El recurso del método se inicia en 1913 y termina hacia 1927, es decir, su acción limitada en el tiempo, indica también un límite en cuanto a problemática política: la de las luchas democráticas, antiimperialistas, en las cuales Carpentier mismo participó cuando joven" (33). A pesar de la limitación temporal que señala Labastida, la obra no está situada en un país determinado (34), ni hace referencia a un dictador concreto dentro de la realidad histórica hispanoamericana, generalización que ya habían utilizado tanto Ramón del Valle-Inclán como Miguel Angel Asturias.

Si la obra se limita temporalmente a la segunda y tercera décadas del siglo XX, ¿por qué no se sitúa la acción en un lugar determinado, ni se hace referencia a una figura histórica concreta?. Se ha aludido al afán de universalización que Alejo Carpentier plasma en su narrativa. En esta obra reincide esta finalidad y, partiendo de una documentación histórica amplísima, selecciona lo más significativo de la realidad para conseguir que en su obra se refleje la totalidad histórica de América Latina, lo que implica la universalización de la realidad mediante la ficción. Por ello desarrolla sincréticamente la figura del dictador, que puede ser uno o todos los personajes que han sido dictadores en los diversos países del continente americano. Procedimiento que corrobora la dictadura como arquetipo de aquellas tierras.

El método sincrético utilizado por Alejo Carpentier llega a su culminación con la utilización de un lenguaje que sintéticamente engloba todas las modalidades lingüísticas del continente hispanoamericano, recurso que ya había utilizado Ramón del Valle-Inclán en Tirano Banderas. Rama alude al sincretismo utilizado por Alejo Carpentier y lo critica, pero por otra parte reconoce la originalidad con que el autor lo lleva a cabo. Entresacamos las observaciones de Rama porque nos parecen significativas y porque han levantado polémica entre la crítica, señala lo siguiente: "Claro está que este dictador no es igual al de Asturias y puede provocar más de una sorpresa porque en él nada se encuentra de la "lodosa alpargata" que podría esperarse. Del mismo modo que el guatemalteco prefirió no darle nombre ni ubicación precisa a su estado, sin por eso escamotear que estaba hablando de Estrada Cabrera que rigió los destinos de Guatemala hasta 1920, también Carpentier apela al sistema de las generalizaciones aprovechándose

de esa tendencia sincrética tan característica de la visión europea sobre nuestra América, que tiende a homologar las más dispares formas culturales de nuestras regiones en un solo y caótico producto. Así, en el nivel lingüístico, Carpentier acumula términos de diversas áreas (.....). Aunque el procedimiento sincrético tenga sus evidentes peligros no sólo en el plano lingüístico sino en el narrativo y de hecho depare una acumulación indiscriminada de datos, generando contradicciones dentro de la lógica narrativa, también le sirve al autor para ajustar su concepción privativa del personaje por el régimen de selección y rechazo de la montaña de informaciones a su disposición. Esa concepción es la originalidad de la novela, bien opuesta a la manejada hasta el momento, aunque irregularmente expuesta y, por lo apuntado, contradictoria. Pero un enorme progreso en el sentido de una elaboración más adulta y comprensiva de lo real" (35).

La identificación del sincretismo con la visión europea no es aceptada por toda la crítica. Alexis Márquez Rodríguez define el sincretismo utilizado por Alejo Carpentier como característico del espíritu americano del autor. La defensa de lo americano por parte de este crítico, aludiendo a El recurso del método, es la siguiente: "El propósito de Carpentier es obvio: si el dictador es una realidad histórica latinoamericana, y si sus modelos están en todas partes y responden, cada uno, a determinadas realidades nacionales, pero dentro de una inconfundible caracterización continental, ¿para qué, entonces, ubicarlo en un determinado país?. Había que dar, por lo contrario una visión del tirano geográficamente indeterminada. Y uno de los recursos para lograr tal indeterminación es, precisamente, éste del lenguaje trasnacional. Se trata, obviamente, de un artificio estilístico. Nunca de un problema de visión o perspectiva. En todo caso,

tal utilización del lenguaje con propósitos de "continentalización" del tema debe verse más bien como una reafirmación del sentimiento y la vocación americanista de Carpentier, antes que como expresión de un espíritu europeizante" (36). Significativa es la defensa del espíritu americanista frente al europeizante en la utilización de un procedimiento narrativo, sobre todo si nos situamos en la estructura que Alejo Carpentier da a esta obra. La trayectoria del Primer Magistrado se desarrolla en dos espacios geográficos contrapuestos: el europeo encuadrado en París y el americano, que como ya hemos subrayado, no se localiza en ninguna ciudad determinada. La confluencia de lo europeo y lo americano, no significa que el autor pretenda mezclar ambas culturas, sino que es otro punto que apoya la estructuración del universo narrativo y que responde a una de las ambivalencias significativas que contiene la obra. Por otra parte no hay que olvidar la influencia de Europa en el continente hispanoamericano. Además de la formación que Alejo Carpentier adquirió en Europa. Creemos que la polémica entre el espíritu europeo y el americano no debe provocar un enfrentamiento trivial. Se puede decir que desde la perspectiva intelectual de Alejo Carpentier, Europa es un foco de influencia cultural y política en América Latina. La fusión de estas dos culturas no implica enfrentarlas sino intentar comprenderlas y utilizar de ambas lo más significativo para conseguir la totalización literaria de la figura del dictador.

La estructura de la obra en dos niveles espaciales responde a los intereses de Alejo Carpentier, ya que, como señala Donald L. Shaw, "gracias al vaivén geográfico, Carpentier dispone de un arma de doble filo con la que puede atacar, por un lado, las reglas del juego del dictador: golpe de Estado, elecciones fraudulentas, gringuismos, represión militar, etc., y,

por otro lado, el París de la "belle époque", acogedor refugio de dictadores de zarzuela" (37). Además hay que señalar otra ambivalencia presente en la obra y que es significativa en lo que respecta a la estructura. Nos referimos a los epígrafes del Discurso del método de Descartes que encabezan los siete capítulos en que se divide la obra, y que enuncian los dos niveles del significado que subyacen en la narración. Dellepiane clarifica la ambivalencia de esta forma: "Estos epígrafes, muy cuidadosamente seleccionados y distribuidos por Carpentier, son la clave enunciativa -al revés- de la novela y responden a una estructura centrada en un yo ambivalente. Porque lo que en realidad demuestra la lectura, es que todos los elementos del discurso narrativo se dan en dos niveles que se miran uno al otro, contradiciéndose pero para subrayar la dimensión semántica -metafórica o simbólica o metafísica- del tema. Este doble juego de los significados del signo lingüístico se ve bien, como dije, en la lectura -al revés- de los epígrafes cartesianos" (38). Así pues, Alejo Carpentier centra la narración en la estructura ambivalente del dictador. La caracterización de esta figura se fundamenta en el principio de composición que ha señalado Subercaseaux: "el del contraste, el del contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideales ilustrados y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector" (39).

Desde el contraste de Europa y América, el racionalismo cartesiano y el irracionalismo, se desarrolla la trayectoria del personaje. ¿Qué técnica utiliza el autor para llevar a cabo su proyecto contrapuntístico?. Coherente con los postulados historicistas, el proceso narrativo utilizado

por el autor responde a la linealidad, y la progresión de la acción evolucionaria cronológicamente. Sin penetrar en matices Correas de Zapata ha expuesto la técnica narrativa de la obra de esta forma: "El recurso del método aunque escrito en prosa compacta y pródiga en referencias eruditas sobre estrategia bélica de la antigüedad, arte, música, literatura, citas de los clásicos párrafos y expresiones en francés, latín, alemán, italiano, e inglés, no presenta grandes variaciones estructurales. La novela está dividida en siete capítulos los que a su vez se subdividen en secciones que fluctúan entre una y cuatro, siendo la más extensa la de los primeros. Capítulos y secciones aparecen precedidos por fragmentos del Discurso del Método de Descartes a modo de epígrafe. El Primer Magistrado habla casi siempre en primera persona y en tiempo presente aunque el narrador omnisciente interviene para hacer participar a los otros personajes. La prosa es discursiva y los diálogos escasos" (40). La profundización de estas generalidades técnicas irá desarrollándose en el proceso analítico de la novela.

Centraremos el análisis en el proceso que sufre el Primer Magistrado. La linealidad narrativa comienza con los recursos que el personaje utiliza para mantenerse en el poder en el mundo americano, que provocarán su marginación en el mundo europeo. Linealmente se desencadena la progresiva pérdida del poder, lo que provocará su huida a Europa y su desintegración total. A grandes rasgos podemos decir que esta obra se puede estructurar en dos partes que subrayan por una parte la gloria del poder que supone la mitificación del dictador y, por otra, la pérdida del poder que produce la desmitificación implícita del personaje. Partiendo de este proceso estructurador se demostrará la lógica del mismo.

3.2.- LA GLORIA DEL PODER

La conciencia del dictador aparece en la obra desde la primera persona narrativa. El discurso narrativo nos pone delante de un personaje que conocemos por él mismo desde el comienzo del relato, lo que implica que el enigmático personaje de Tirano Banderas y El señor Presidente pierde el halo de misterio que ayudaba a su mitificación. En esta obra el Primer Magistrado cobra autenticidad desde la primera persona narrativa, que alterna con la tercera persona. Lo que supone un paso de la subjetividad a la objetividad del narrador.

Desde la sucesión diacrónica del proceso narrativo que Alejo Carpentier establece en esta obra la vida del Primer Magistrado transcurre en París. Desde el principio aparece el contraste entre el acá (París) y el allá (su país americano). El Primer Magistrado, en su vida cotidiana, en sus costumbres sigue con los hábitos de siempre y la impresión de estar en el sitio de siempre, a pesar de encontrarse en París:

"Y es lo mismo de siempre cuando vuelvo a esta casa: abro los ojos con la sensación de estar allá, por la hamaca ésta que me acompaña a todas partes -casa, hotel, castillo inglés, Palacio nuestro...- porque nunca he podido descansar en rígida cama de colchón y travesaño" (41).

El espacio geográfico ocupado por París en el primer capítulo y en el que asistimos al paulatino suceder de un día de estío, sufre una alteración con la llegada de su embajador en París, el Cholo Mendoza, quien le

comunica el alzamiento del general Ataúlfo Galván. Esto se contradice con lo que anteriormente había afirmado el Primer Magistrado, justificando la tiranía que él ejerce sobre su país:

"Para mi país, tras de un siglo de bochinches y cuartelazos, se había cerrado el ciclo de las revoluciones -revoluciones que no pasaban de ser, en América, unas crisis de adolescencia, escarlatinas y sarampiones de pueblos jóvenes, impetuosos, apasionados, de sangre caliente, a los que era preciso, a veces, imponer una cierta disciplina. Dura lex, sed lex..." (42).

La contradicción se patentiza además con la reacción que el Primer Magistrado tiene ante la noticia del alzamiento. Si desde que él estaba en el poder no se habían producido sublevaciones ¿por qué en su ausencia se subleva uno de sus hombres? ¿Por qué se asombra de este alzamiento si él mismo afirma que América ha estado sometida a ciclos revolucionarios? Como ya se ha mencionado en otra parte el vacío institucional que sigue a las guerras de independencia produce en las sociedades hispanoamericanas fragmentación y desequilibrio que sólo se estabiliza en una paz duradera temporalmente cuando un caudillo toma el poder. En la historia hispanoamericana la sucesión de hombres con afán de conseguir el poder provoca ciclos revolucionarios que en el siglo XIX mantienen a los distintos países en una continua guerra. Carlos Rangel, aludiendo a la desestabilización hispanoamericana, enumera la trayectoria de algunos países que sólo consiguen alguna estabilización con el apoyo a los tiranos. Expone el mencionado crítico: "En Venezuela hubo cincuenta guerras civiles en menos de un siglo (entre 1830 y 1902) una de ellas (la llamada Guerra Federal, o "guerra larga) en-

tre 1859 y 1863, tan atroz y destructiva como la Guerra de Independencia, medio siglo antes. En Bolivia ha habido desde 1835 hasta hoy más de ciento sesenta guerras civiles o golpes de estado, un promedio de más de una tal convulsión cada año, etc (...). Frente a la arbitrariedad, la inseguridad, la ausencia de un marco jurídico e institucional estable y adecuado, los seres humanos responden buscando acomodo y amparo dentro de un sistema piramidal de relaciones personales, con un tirano en el tope de la pirámide" (43). La "disciplina" de la que habla el Primer Magistrado responde a la represión y a la crueldad que toda tiranía ejecuta. Su gobierno no es una excepción.

Desde la perspectiva del Primer Magistrado la traición de su hombre de confianza no responde a los tiempos de su gobierno, además la defensa de "la constitución" es mera pantomima en las tierras de América Latina:

"El hombre que, tantas veces, en las recepciones de Palacio, muy metido en copas, lo hubiese llamado benefactor, providencia. El hombre que, tantas veces, en las recepciones de Palacio, muy metido en copas, lo hubiese llamado benefactor, providencia, más que padre, compadre, padrino de mis hijos, carne de mi carne, se le alzaba así, a la boliviana, remozando los pinches alzamientos de una época ya rebasada, clamando por el respeto a una Constitución que ningún gobernante había observado nunca, desde las Guerras de Independencia, por aquello de que, como bien decimos allá, "la teoría siempre se jode ante la práctica", y "jefe con conchones no se gufa por papelitos"... "¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!, repetía el Primer Magistrado" (44).

Alejo Carpentier desde el presente narra todo el proceso histórico de América Latina. Como observa Mario Benedetti, "enfoca el pasado pero narra desde el presente" (45). El autor crea la figura de un tirano ilustrado, que a lo largo de la novela patentiza su ambivalencia y se descubre el doble juego con que esta figura se mantiene en el poder. Por una parte este personaje responde al tipo con formación, por otra es el déspota cruel encerrado en el círculo ambicioso creado por el instinto del poder. Rama hace una descripción acertada de esta ambivalencia: "El Primer Magistrado de Carpentier no es el bruto encumbrado en el poder sino que es el tirano ilustrado que se engendró en la época modernista y que fue deteriorándose en las primeras décadas del siglo XX, cuando conquistó el poder. Dueño de una cultura pasatista, que le abandonaron los poetas modernistas que fueron sus iniciales servidores, amante de las artes académicas y sobre todo de la ópera (el proyecto faraónico que Idígoras le legó a Guatemala como una ruina moderna); protector de la literatura que en nada afectase su poder, devoto de la "Ciudad Luz" donde estaban las buenas comidas, los bellos objetos, las fortunas personales y sobre todo las francesas, pero al mismo tiempo hombre bragado, general improvisado y brutal déspota, negociador de la hacienda pública, servidor de los intereses imperiales aunque con cautela y desconfianza, orador tremolante y padre de la patria" (46).

A partir de la sublevación de Ataulfo Galván se desarrolla la acción de la obra. Hay que tener presente que Alejo Carpentier es coherente con su visión historicista en la creación de su narrativa. Por ello en El recurso del método el lector se encuentra con la trayectoria del Primer Magistrado, representativa del proceso histórico de los pueblos hispanoamericanos. Como afirma Labastida en esta obra "nos enfrentamos a procesos, no a hechos; a una narración y no a una descripción" (47).

Mariano Baquero Goyanes establece la diferencia temporal y espacial de la narración y la descripción para conseguir la separación de uno y otro procedimiento. Señala lo siguiente: "El describir alude predominantemente a un situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuyo conjunto -de cuya sucesiva enumeración, o sea: de su ordenación temporal- nacerá la descripción buscada. Se ve, por tanto, que la calidad espacial del describir no excluye la temporal (.....). Pero esto no obsta el que en un estilo predominantemente descriptivo lo espacial desempeñe un papel importantísimo (.....). El narrar, en cambio, hace referencia a un enumerar preferentemente situable en el tiempo"(48). El discurso narrativo de El recurso del método nos enumera las peripecias que le suceden al Primer Magistrado tras la noticia de la sublevación. El proceso diacrónico de los acontecimientos facilita su esquematización. Conrado Zuluaga resume las acciones del Primer Magistrado: "Con esta noticia (el levantamiento) empieza a desenvolverse la novela; aquí se inician los acontecimientos. Y los pasos obligados a partir de la llegada del telegrama, son: escala en Nueva York con las inaplazables visitas a la ópera y al burdel; compra de armas; pernoctada en Cuba y, ya en su tierra, discurso a la Nación, investidura del general y las acciones militares" (49).

Si la narración de esta obra enumera los acontecimientos cabe preguntarse ¿cómo conocemos al dictador?. La actitud del Primer Magistrado ante las sucesivas peripecias políticas es lo que nos hace penetrar en el personaje. Pero hay que advertir que mediante impresiones o sensaciones el mismo personaje evoca su origen humilde, al ver la "Villa de la Verónica" el recuerdo traspasa el pasado al presente:

"Ahí estaba la Villa de la Verónica, con aquella casona de tres cuerpos y dos tejados -pararrayos, palomar azul cielo y chirriante veleta de gallo- donde le habían nacido sus hijos cuando, arrasando la pobre vida del periodista provinciano, sólo podía ofrecer a los suyos, ciertos días, algún melado, alguna raspadura, algún papelón de azúcar, para endulzar un hervido de plátanos y men-
drugos, en único plato antes del sueño. Ahí, en aquel patio caleado, habían empezado, los de su sangre, un salto de rayuela que, brinca que te brinca, en seguimiento de los temerarios rebrincos políticos del padre, los había llevado, de casilla en casilla, de número en número, en ascendente espiral de juego de la oca, del Surgidero a la Capital, de la Capital a las capitales de Capitales, subiendo siempre, de nuestro mínimo ámbito portuario al ilimitado mundo, mundo viejo, Nuevo Mundo para ellos" (50).

En el caso citado la ciudad evoca su pasado, pero no es el único monólogo interior del personaje; en El recurso del método la técnica del monólogo interior es frecuente y además, como observa Dellepiane, aunque los monólogos interiores están dispersos en la composición, "conforman una unidad temporal y espacial y podrían leerse como una sola secuencia de desenvolvimiento semántico, continuado" (51). Lo que es coherente con el objetivo del autor; pues si Alejo Carpentier enfoca al dictador como personaje que en la cumbre del poder vive su gloria, también lo somete a procesos históricos que lo transjerman. Sólo por el monólogo interior podemos conocer su pasado y la obsesión que tiene de "poder", ya que, como apunta Baquero Goyanes, "el monólogo interior aspira a desnudar las almas de los personajes" (52). Ejemplificador nos parece el monólogo interior que a partir de la

palabra "General" tiene el Primer Magistrado en el trayecto que lo lleva a enfrentarse con Ataúlfo Galván, ya que esa palabra evoca el golpe de estado que lo alzó al poder.

"El era, acaso, el único General de este vasto mundo a ^{quien} no agradaba el título de General -aceptado, únicamente, cuando con militares andaba, o tenía que asumir, como ahora, el mando de alguna operación. Porque, en verdad, ese título se lo había otorgado él mismo, hacía muchísimos años, en uno de los tempranos avatares de su vida política, cuando poniéndose a la cabeza de una partida armada, allá en el Surgidero de la Verónica, había llevado sesenta y tantos hombres al asalto de un fortín ocupado por unos revoltosos, unos alzados, enemigos del Gobierno al que entonces era fiel y al cual derrocaría más tarde -pero esa vez con ayuda de generales de verdad- para instalarse en el Palacio Presidencial. Ahora, por un tiempo -lo que duraran las operaciones-, volvería a ser "General", "Mi General", "Señor General" " (53).

El ciclo histórico hispanoamericano se manifiesta en este monólogo interior. El Primer Magistrado se enfrenta al alzamiento de su Ministro de Guerra, es víctima del juego político de aquellas tierras que él mismo utilizó. La revuelta de Ataúlfo Galván la soluciona con la muerte impacable del insubordinado (54). Por otra parte debe solucionar el movimiento promovido por el Doctor Luis Leoncio Martínez que era apoyado por estudiantes y obreros. Además el peligro de la intervención norteamericana presiona al Primer Magistrado a poner término a ese movimiento. Si antes fue la violencia, en este momento es el dinero el que ahoga este movimiento. Hay que

mentonar el odio que el Primer Magistrado manifiesta hacia los norteamericanos, explícito en el texto:

"Y viendo que el movimiento cobraba envergadura, con asomos de un radicalismo inspirado en doctrinas foráneas, antipatrióticas, inadmisibles en nuestros países, el Embajador de los Estados Unidos ofrecía una rápida intervención de tropas norteamericanas para salvaguardar las instituciones democráticas. Precisamente, unos acorazados estaban de maniobras por el Caribe. -"Sería humillante para nuestra soberanía- observó el Primer Magistrado-: "Esta operación no va a ser difícil. Y hay que mostrar a esos gringos de mierda que nos bastamos para resolver nuestros problemas. Porque ellos, además, son de los que vienen por tres semanas y se quedan dos años, haciendo los grandes negocios. Llegan vestidos de kaki y salen forrados de oro" (55).

En este párrafo Alejo Carpentier presenta la ambivalencia que caracteriza al Primer Magistrado. Por una parte para conseguir armamento cede una parte del territorio bananero del Pacífico a la United Fruit Co. (56). Por otra, su odio a los norteamericanos, apoyado en la tesis de su enriquecimiento a costa del empobrecimiento de América Latina. Este argumento responde al espíritu frustrado ante la superioridad de los norteamericanos. Además de que la intervención norteamericana supone que su poder disminuiría. Es decir para seguir con el poder pide apoyo a los E.E.U.U., pero la intervención directa de sus tropas la desprecia por el sometimiento que implicaría.

Ha tomado vigencia en América Latina la tesis de que el imperialismo norteamericano ha impedido la prosperidad de los otros países del hemisferio; además de que el auge económico de los Estados Unidos es consecuencia del subdesarrollo de América Latina. Esta tesis ha sido extendida no sólo por los movimientos revolucionarios, sino que también la defienden los distintos jefes políticos de los diversos países de América Latina. La utilización y la defensa del "anti-imperialismo" como la verdad del estancamiento histórico latinoamericano es una forma de no querer aceptar la realidad. La defensa "anti-imperialista" comporta una huida o una no aceptación de la realidad latinoamericana. Rangel señala al respecto que se puede "temer que con esto los latinoamericanos estemos entrando, o hayamos entrado", en un nuevo ciclo de tergiversaciones con relación a las verdaderas causas de nuestras frustraciones. Nuevo ciclo que, como los anteriores, tiene su raíz profunda en la imposibilidad en que nos encontramos de admitir como justificada por las virtudes de ellos y por nuestros defectos, la diferencia entre el éxito de los norteamericanos y nuestro fracaso" (57).

Efectivamente, para Alejo Carpentier no pasa inadvertida la frustración que el latinoamericano siente ante la superioridad del norteamericano. La idea de que los EE.UU. puedan solucionar el avance del movimiento del Doctor Luis Leoncio Martínez, para el Primer Magistrado supone una humillación ¿por qué?; precisamente, porque, a pesar de depender de ellos, no acepta su superioridad. Por ello del texto también se desprende el odio hacia los norteamericanos por su superioridad, que se siente como una ofensa, y que sólo se mitiga al justificar que el triunfo de los EE.UU. se ha realizado a costa de las riquezas de América Latina.

Si la muerte de Ataúlfo Galván y el ahogo del movimiento del Doctor Luis Leoncio Martínez pueden dar pie a desentrañar la ideología irracional del Primer Magistrado, anclada en la época del feudalismo, mucho más significativa es la actitud violenta y sangrienta en exceso que se realiza para sofocar al nuevo "caudillo popular", Miguel Estatua, que con la palabra llana y sencilla, vacía de retórica pero llena de justicia, mueve a la gente que ya no creía en el doctor Luis Leoncio Martínez:

"Y, levantados por una palabra que sonaba en términos de verdad aunque fuese tosca y malhablada -elocuencia de entrañas, clamante y ruda, más convincente que cualquier arenga de gran estilo-, los estudiantes, los de la inteligencia, los de la mandarria y los de la alcuza, los de la alpargata y los del huarache-que no confiaban ya en Luis Leoncio Martínez apendejado, que seguía dirigiendo proclamas al país, pidiendo auxilio a gente casi ignorante de su existencia, declarando que contaba con el apoyo de provincias que no se habían movido-afirmaron su decisión de pelear hasta donde alcanzaran sus fuerzas..." (58).

La lucha de los seguidores de Miguel Estatua contra las tropas gubernamentales es encarnizada y termina con una sangrienta masacre. Tras el bombardeo de la catedral de Nueva Córdoba donde se habían encerrado un centenar de desesperados, la matanza llega a extremos aberrantes:

"Y entonces, fue la ralea: las tropas sueltas, desbandadas, incontenibles, se dieron a la caza de hombres y de mujeres, a bayoneta, a machete, a cuchillo, sacando los cadáveres traspasados, abier-

tos, descabezados, mutilados, al medio de las calles, para mejor escarmiento. Y los últimos combatientes -unos treinta o cuarenta- fueron llevados al Matadero Municipal donde, entre cueros de reses, vísceras, tripas y hieles de animales, sobre charcos de sangre coagulada, se les colgó de los garfios y garabatos, por las axilas, por las corvas, por los costillares o el mentón, después de magullarlos a patadas y a culatazos" (59).

La violencia como recurso arquetípico para acabar con toda clase de resistencia vuelve a reiterarse. Tanto en Tirano Banderas como en El señor Presidente asistimos a procedimientos semejantes. El Primer Magistrado responde a los cánones que caracterizan a los tiranos. Así como Miguel Estatua representa con su ejemplo, el suicidio tras la masacre, a un tipo humano que no soporta la existencia bajo la represión y violencia.

El contraste que comporta la figura del Primer Magistrado reaparece continuamente, lo que a los ojos del lector aclara interrogantes en cuanto a los intereses de este personaje y delata su única pretensión: mantenerse en el poder. Contrasta precisamente con la violencia utilizada para romper todo foco de resistencia, su deseo de dejar el poder a no ser que un plebiscito lo apoyase. Esta reacción se justifica puesto que el Primer Magistrado con todos los altercados sufridos ve que su poder está en decadencia. Por ello, necesita el apoyo popular, ya que la sensación de decrepitud en su propia "gloria" es dolorosa. Pero hay que observar que "la gloria del poder" nadie la tiene si no la quiere, y

precisamente este personaje se aferra a ella. Por ello sus sentimientos contrastan con la actitud inhumana que utiliza para seguir en "la gloria del poder":

"Y el plebiscito fue organizado prestamente, mientras el Primer Magistrado seguía despachando los asuntos corrientes con la noble y serena melancolía- por no decir dolor padecido con dignidad- de quien ya no cree en nada ni en nadie, herido a lo honrado, después de tanto haberse desvelado por el bien de los demás. ¡Misericordias del poder! ¡Clásico drama de la corona y de la púrpura! ¡Amarga vejez del Príncipe!"(60).

La manipulación del plebiscito con la amenaza, da lugar a la obtención de un apoyo multitudinario. Efectivamente Alejo Carpentier expresa, como señala Esther Mocega-González, que al hombre "no le es suficiente con llegar al poder, necesita mantenerse en él, perpetuarse en él, porque de poder se alimenta su naturaleza, envileciendo sus principios, si es que algún día los tuvo" (61). Su perpetuación en el poder implica la utilización de todos los recursos que tiene a su alcance con resultados efectivos, en general son recursos que extienden el terror.

Rita Gnutzmann afirma que: "Lo nuevo, lo sorprendente (de esta obra) es el humor, la ironía, la picardía" (62). Estas tres características han sido subrayadas insistentemente por la crítica. Nos centramos en el humor que, según Benedetti, "se constituye en un decisivo recurso de El recurso del método. Es a golpes de humor que Carpentier va signando y defendiendo la imagen de su protagonista" (63). Estrechamente relacio-

nada con el humor está la ironía que contribuye a mostrar la ambivalencia característica del Primer Magistrado y que patentiza el absurdo que envuelve al mundo del dictador. Según Dellepiane, "lo que la ironía subraya es la desproporción entre lo que es y lo que debería ser, entre la realidad y la desnaturalización a que la someten las leyes del dictador, entre el caos del universo y el caos pretendidamente organizado del estado totalitario" (64). Ejemplificador del humor irónico es el diálogo que el Primer Magistrado mantiene con Peralta, su secretario, ya que manifiesta "la desproporción" entre su actitud personal (sólo se siente seguro llevando una pistola) y la realidad que él conoce y que ironiza tergiversándola. El diálogo surge ante la idea de viajar a París, para que los médicos le curen la artritis del brazo derecho:

"-Bien" -decía Peralta-: "Pero... ¿cree usted que sea prudente alejarse tanto? ¿Y si le diesen otro .cuartelazo, mi Presidente?" -"Ay, hijo... Todo es posible en nuestras tierras. Pero no lo creo probable. Sólo estaremos ausentes unas pocas semanas. Y mi salud es lo primero. No nací para manco. Y andar de manco sin haber estado siquiera en Lepanto es cosa de pendejo. Además, sin mano derecha no puedo contar con quién más me quiere. Porque, cuando estoy en la patria, donde me quiere tanta gente, sólo me siento tranquilo, firme, dueño de mí en audiencias y visitas, cuando sé que conmigo está. Y con el mentón señalaba el lugar de la Browning, ahí, bajo la axila izquierda, haciendo el elogio de la ligereza de su Gatillo y del garbo de su Cula-ta, con el tierno acento que pone el hombre en alabar las glorias de la mujer amada: (.....)" (65).

La desproporción entre la realidad se acentúa en la necesidad de tener que llevar una pistola en un lugar donde todos lo quieren. Ironía que enfoca la tergiversación de la verdad, pues los acontecimientos le han mostrado, y él lo sabe, que no lo quieren, que su poder sufre el descenso, "la gloria del poder" se mantiene con los recursos violentos que hemos señalado. Aunque sea en escala descendente, el poder es suyo.

La crítica ha observado que el Primer Magistrado como personaje creado es la síntesis y el compendio de cuantos dictadores asolaron y asolan a la América Latina. Alejo Carpentier somete a este personaje al proceso histórico latinoamericano que puede resultar reiterativo, y que al enfocar al personaje desde la perspectiva del arquetipo contribuye, según Danubio Torres Fierro, al fracaso de la obra (66). La postura iconoclasta de este crítico se centra fundamentalmente en la falta de creación de El recurso del método, y argumenta su crítica de esta forma: "La explicación de ese decoroso fracaso -porque de eso se trata- hay que encontrarla en varias razones. Al convertir al Primer Magistrado en protagonista, Carpentier ha creado no a un personaje de carne y hueso sino un arquetipo reseco, un ser que, a pesar de los matices que se le añaden, resulta maniqueo y, lo que es más grave, caricaturesco en el peor sentido de la palabra. Eso equivale a hablar de mera exterioridad, de simpleza sin ironía, de recursos y reacciones previsibles y huecos de sarcasmo insidioso, de documentalidad fotográfica que inhabilita la indagación y cancela la actitud crítica. Aquí hay re-cuento pero no cuento; hay re-creación pero no creación (.....). Lo que antes era un Caribe encantado y metamorfoseado por la visión poética de su pasado, su presente y hasta su tiempo sin tiempo, es aquí pintoresquismo folklórico, como

si súbitamente se hubiera olvidado que hay que transcender la llaneza de tarjeta postal con la transmutación y la creación"(67). Esta crítica nos lleva a los postulados de los que parte Alejo Carpentier para crear su obra. La realidad histórica es su punto de partida; pero él utiliza los hechos reales y crea el universo literario que es independiente de la realidad objetiva. Ya se ha hecho mención al papel de compromiso que Alejo Carpentier adopta con respecto a la trayectoria individual y colectiva. Por ello, precisamente en El recurso del método hay una visión crítica y comprometida de la realidad político-social de América Latina. Pero su actitud de escritor y hombre comprometido con su historia no implica que se limite a "re-crear" o a "re-contar". Se puede decir que en la obra hay una transposición de la realidad. A pesar de que la obra está creada con elementos sacados de la realidad, la composición del universo narrativo se aleja de esa realidad.

Jean-Pierre Ressayat se ha encargado de investigar las formas narrativas que manifiestan el compromiso implícito en El recurso del método. Según el mencionado crítico, "l'engagement littéraire n'est plus seulement une question de prise de position de la part de l'écrivain, mais aussi une affaire de pouvoir de suggestion à l'égard du lecteur" (68). Para este crítico El recurso del método "c'est un des ces romans que l'on juge «engagés»(69), no sólo por el contenido sino también por las formas narrativas que Alejo Carpentier utiliza en la composición de la obra y que reflejan su compromiso. Por otra parte, hace referencia a la fusión de realidad y ficción en esta obra, que se aleja de la perspectiva iconoclasta de Torres Fierro. Ressayat no olvida la postura historicista y comprometida de Alejo Carpentier, puesto que en su creación no

se aparta de ella, y señala al respecto: "Carpentier ~~re~~elabore un univers romanesque nouveau, à la fois réel dans ses composantes et fictif dans sa composition. La vision du réel dans Le Recours de la méthode ne peut donc être considérée comme objective au sens strict du terme. Nous sommes libres de lui appliquer des jugements d'un autre ordre, relevant par exemple des notions de «vérité» o «impartialité», mais il ne serait pas raisonnable d'interpréter ce roman comme un reflet non déformé de la réalité. La combinaison artistique (nouvelle et personnelle) de données scientifiques (appartenant, elles, au savoir de la collectivité) produit obligatoirement une distorsion qui va influencer le lecteur et solliciter son adhésion à l'idéologie qui sous-tend l'oeuvre. Ce n'est pas tellement dans le choix des matériaux eux-mêmes mais plutôt dans la manière de combiner ces matériaux que s'exprime l'engagement d'un écrivain" (70).

La crítica que Torres Fierro hace sobre el arquetipo del Primer Magistrado, a la que ya se ha aludido, es refutada también por Ressot. El apoyo en la actitud comprometida de Alejo Carpentier lo lleva a la defensa de la creación de los arquetipos que son producto del "sincretismo" que caracteriza a la obra; afirma el crítico: "Ce que fait Carpentier avec l'image de l'espace, c'est bien du syncrétisme, reconstituant, avec quelques traits communs à plusieurs pays latino-américains, un pays fictif qui est l'expression littéraire de ces derniers. Il y a là un net refus de la tradition indigéniste, qui cultivait au contraire un certain localisme. Ce refus se fait au profit d'une vision qui relève du marxisme puisqu'elle met en avant, au-delà des particularités nationales, les tensions élémentaires qui traversent les sociétés de

tout un continent. Le reconstruction de l'espace latino-américain dans Le Recours de la méthode est donc bien liée à l'attitude engagée de Carpentier, attitude qui le conduit à écarter les types du roman réaliste pour construire des archétypes mythiques conformes á son interprétation du monde" (71). La intención de Alejo Carpentier no es aproximar al lector a unos personajes históricos determinados, sino que intenta aproximar a la visión crítica del lector una forma determinada de poder, la dictadura, cuestionando al personaje que la ejerce. De esta forma la mistificación del compromiso del autor con su creación narrativa alcanza totalidad universal.

La exposición de estos dos puntos de vista críticos, que nos ha aportado del proceso analítico de la obra, se justifica porque la consideramos aclaratoria con respecto a si es sólo mimesis de la realidad o esa mimesis es sólo la base del universo narrativo. Además creemos que, en nuestro recorrido por la obra, es oportuno abrir un nuevo apartado puesto que la trayectoria del personaje en la elaboración artística sufre un cambio no sólo espacial -París- sino también moral. Además si, como observa Tomashevski, "en el curso del proceso artístico las frases individuales se combinan entre sí según su sentido, realizando una cierta construcción en la que se hallan unidas por una idea o un tema común"(72), nosotros centramos nuestro análisis en el tercer capítulo de la obra, que sin dispersarse del tema aporta una idea nueva que transforma la trayectoria del personaje. Es decir, nuestros distintos apartados son paralelos a las "frases individuales", puesto que unidos por nuestro objetivo investigador realizan la construcción parcial de nuestra interpretación.

3.2.1.- MARGINACION Y REITERACION DE LA HISTORIA

La llegada a París muestra el contraste entre el racionalismo y el irracionalismo. Dos posturas filosóficas enclavadas en dos mundos opuestos y distantes pero que Alejo Carpentier desde su perspectiva sincrética enlaza para criticarlas, o bien para demostrar que el irracionalismo americano es tan imperfecto como el racionalismo occidental. Pero más que el enfrentamiento de filosofías Alejo Carpentier utiliza el contraste de dos coordenadas geográficas que presuponen divergencias ideológicas. Desde esta perspectiva utiliza las citas de Descartes como contraste irónico, presente en todo el universo narrativo. Jaime Mejía Duque corrobora esta argumentación de la forma siguiente: "¿Por qué Descartes? Las implicaciones de esta pregunta, a lo ancho y a lo hondo, son "todo" Carpentier. Todo él como intelectual y escritor latinoamericano contemporáneo, a la vez, del surrealismo y de la primera revolución socialista del hemisferio. La sistemática y al parecer excéntrica apelación al filósofo francés -figura clave del pensamiento laico occidental, bajo cuyo patrocinio se nos entrega la novela desde su título -parodia hasta el último de sus capítulos y párrafos-, desempeña una doble función (metódica sin duda): como texto europeo en general, cada cita es ahí el contrapunto irónico de nuestro ser social imprevisible, inestable y asimétrico. Pero, como texto específicamente cartesiano, el de "su" Discurso nada menos, lleva prácticamente al infinito la perspectiva de esa ironía originaria del proyecto narrativo. Como si estas dos paralelas -la de lo burgués europeo y la de lo "criollo"- pudieran prolongarse indefinidamente sin riesgo alguno de confluencia" (73).

Al Primer Magistrado se le califica de "Carnicero de Nueva Córdoba" (74) en París, ciudad que para él lo es todo (75). Hay que recordar que el Primer Magistrado, como señala Correas de Zapata, "pertenece a la hechura de los afrancesados que desprecian su propia tierra y la explotan para permanecer fuera de ella el mayor tiempo posible" (76). El desprecio hacia lo suyo, se verifica en la conversación que mantiene con el "Ilustre Académico", que justifica la masacre del Primer Presidente atacando el criollismo de las gentes de América Latina. El Primer Magistrado se apoya en la argumentación de su amigo y aprovecha para relatar los defectos de aquellas gentes que desde la perspectiva europea son incomprensibles:

"Indios, negros, sí; zambos, cholos, pelados, atorrantes, rotos, guajiros, léperos, hijos de la chingada, chusma y morralla (.....) y sobre todo socialistas, socialistas afiliados a la Segunda Internacional, anarquistas, gentes que predicaban una imposible nivelación de clases, que fomentaban el odio en las masas analfabetas, que explotaban, en su provecho, el engreimiento de un pueblo inculto, negado a la instrucción pública que se le ofrecía, pueblo fematizado por prácticas de brujería, inimaginables supersticiones, con devoción a santos que se parecían a nuestros santos pero no eran los santos nuestros, pues, para esa gente sin letras, hostil a todo abecedario, el Bello Dios de Amiens se hubiese llamado Eleguá, Obatalá el Crucificado de Velázquez, Ochum la Pietá de Miguel Angel... Eso era lo que no se entendía acá..." (77).

El criollismo, las religiones procedentes de las culturas precolombinas, la ignorancia de sus gentes son características lejanas para la burguesía europea. La barbarie se condena. Pero Alejo Carpentier observa que en la trayectoria racionalista del mundo occidental también se han cometido hechos graves que no se han condenado. De esta forma se cuestiona hasta qué punto el racionalismo de culturas viejas, como la europea, es ejemplificador de actos libres de este tipo de "barbaries". De hecho, Peralta hace una relación de acontecimientos históricos sucedidos en Francia tan graves como la masacre de "Nueva Córdoba", para recordarle al "Ilustre Académico" que dentro del racionalismo también tiene cabida la irracionalidad de hechos históricos importantes e injustos:

"Peralta encerraba al Académico en un ruedo de molestas consideraciones: por lo mismo que aquí sonaban los alejandrinos de Racine y tanto se sabía del Discurso del Método, ciertas barbaries resultaban inadmisibles. Grave era que Monsieur Thiers, primer Presidente de la Tercera República, preclaro historiador de la Revolución, el Consulado y el Imperio, hubiese ordenado las masacres de la Comuna, los fusilamientos de Père Lachaise, las deportaciones de Nueva Caledonia; menos grave que un Walter Hoffman, nieto de Zamba y emigrante hamburgués, prusiano de pega y tenor de salones castrenses, hubiese llevado a cabo -pues él tenía la culpa de todo- la acción represiva de Nueva Córdoba..."(78).

Desde la perspectiva europea se margina la actitud del Primer Magistrado. Su hija Ofelia lo insulta por las repercusiones que tienen "las imbecilidades" del Primer Magistrado. El transcurso de otros acontecimientos

tos, el comienzo de la 1ª guerra mundial, relegan la importancia de lo de "Nueva Córdoba". Pero el prestigio del Primer Magistrado no se restablece, lo que provoca una reacción de rencor hacia las gentes que más había admirado. Su propia actitud cruel tiene como consecuencia la caída del lugar que ocupaba en la ciudad que tanto admiraba. Se puede decir que desde este momento se traza el descenso de su poder.

El Primer Magistrado, tras el levantamiento del General Hoffman, tiene que volver a las tierras americanas. Es un retroceder, de nuevo, a situaciones ya pasadas que se reiteran. ¿Qué pretende Alejo Carpentier con la repetición de alzamientos?, encarnar con el sincretismo al personaje arquetípico, al dictador arquetípico. Por ello en el universo narrativo la construcción del espacio y del tiempo es sincrética. Ressot observa al respecto: "le temps, dans Le Recours de la méthode est, lui aussi, syncrétique, c'est-à-dire qu'il réunit en une quinzaine d'années fictives, 'des traits communs à plusieurs époques de l'histoire de l'Amérique latine depuis son indépendance. Le syncrétisme s'étend par là-même à la conception du personnage principal, puisque ce qui est visé, à travers cette construction syncrétique de l'espace et du temps, ce n'est pas un dictateur en particulier, mais un archétype de dictateur"(79). Así pues, el tiempo se detiene con la repetición de los alzamientos; a pesar de su sucesión el Primer Magistrado se siente atrapado por el ciclo histórico. Un presente estancado por su propia historia:

"el Primer Magistrado se veía como quien ha sido encerrado en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las Tinieblas. La historia, que era la suya puesto que en ella desempeñaba

un papel, era historia que se repetía, se mordía la cola, se tragaba a sí misma, se inmovilizaba cada vez -poco importaba que las hojas de los calendarios ostentaran un 185(?), 189(?), 190(?), 190(¿6?)...-: era un mismo desfile de uniformes y de levitas, (.....). Tiempo detenido en un cuartelazo, toque de queda, suspensión de garantías constitucionales, restablecimiento de la normalidad, y palabras, palabras, palabras, un ser o no ser, subir o no subir, sostenerse o no sostenerse, caer o no caer, que son, cada vez, como el regreso de un reloj a su posición de ayer cuando ayer marcaban las horas de hoy..."(80).

Alejo Carpentier no cuestiona la historia de América Latina. Intenta enfocar, utilizando al dictador arquetipo, una forma de poder: la dictadura. ¿Por qué el personaje no sale de la prisión del poder?. Precisamente porque, a pesar de estar en los umbrales de su propia decadencia, le arrastra la satisfacción de seguir siendo el más fuerte, el más poderoso:

"Quería quedarse, salir del círculo mágico, y, como encerrado en el círculo, no lo podía. Las raíces del instinto, de lo concebido y aprendido al abrir los ojos sobre el mundo, tiraban de su voluntad. Sabía que muchos, allá, lo aborrecían; sabía que muchos, muchísimos, demasiados muchos, soñaban con que alguien, alguna vez, tuviese el valor de asesinarlo (.....). Por lo mismo, volvería. Para demostrar que, aun situado en los umbrales de la vejez, aun menguado en su arquitectura de carne, seguía duro, fuerte y bragado, lleno de macheza, macho y remacho. Seguiría jodiendo a sus enemigos mientras le quedaran energías" (81).

Se puede decir que "el poder" envuelve al Primer Magistrado. Su instinto insaciable domina al personaje en decadencia, sumido en la escala descendente de la gloria del poder. Además todo él es sólo PODER:

"Y si me quitaras aquello, ¿qué sería yo, qué me quedaría?..."
(82).

Creemos necesario saber cuál ha sido la historia del Primer Magistrado para demostrar por qué ha llegado a la escala descendente. No hay nada novedoso en su historia puesto que es uno más de los hombres que en un momento crítico impone el orden, pero que una vez en la cumbre política juega con la realidad histórica para no perder lo que tiene. Precisamente es su propio juego el que lo traiciona. Las líneas siguientes son significativas de este proceso:

"Aceptado antaño por una mayoría de compatriotas como el hombre de mano enérgica que, en un momento de crisis, de desórdenes, pudo enderezar los destinos del país, había visto su prestigio menguado, con alarmante deterioro de autoridad, tras de cada trácala, por él inventada, para permanecer en el poder. Se sabía odiado, aborrecido por los más, y la conciencia de ello le acrecía, por reacción contra lo exterior, las satisfacciones y gozos que hallaba en el servilismo, la solicitud, las adulancias, de quienes dependían de él, consustanciando sus intereses, su prosperidad con el mayor alargamiento posible de un mandato olvidado de cuanto fuese Legalidad y Constitución" (83).

Se verifica la falsedad de su poder, que es la base del mismo. Si se acepta la hipótesis de que la vida del Primer Magistrado sólo se reduce a los gozos del poder, se puede llegar a la conclusión de la falsedad ^{de} este personaje. Otro dato que ayuda a la afirmación de esta tesis y de su progresivo descenso es la utilización de palabras que durante su etapa de gloria le servían para impactar y seguir en la cima. En cambio, la reiteración de esas palabras no surtirían efecto para combatir al general Hoffmann puesto que están vacías de significado. El vacío de las palabras tiene su correspondencia con la falsedad de su poder. El propio personaje es consciente de su deterioro por la falta de apoyatura retórica:

"Pilares de sus grandes discursos políticos habían sido, durante años, los términos de Libertad, Lealtad, Independencia, Soberanía, Honor Nacional, Sagrados Principios, Legítimos Derechos, Conciencia cívica, Fidelidad a nuestras tradiciones, Misión Histórica, Deberes para-con-la-Patria, etc., etc. Pero ahora, esos términos (solía ser severo crítico de sí mismo) habían cobrado un tal sonido de moneda falsa, (.....), que, cansado de las vueltas y revueltas de sus ruletazos verbales, se preguntaba con qué iría a llenar los espacios sonoros, los espacios escritos, de proclamas y admoniciones inevitables al emprenderse una acción militar -primitiva- como la que había de iniciarse en breve (.....). El vocabulario, decididamente, se le angostaba (.....), y notaba el exasperado orador que estaba afónico, sin idioma -que ya no disponía de palabras útiles, dinámicas, estimulantes, porque las había malbaratado, les había mellado el filo, las había puteado, en despreciables escaramuzas, indignas de tal despilfarro -Como diría un

campesino nuestro: "había quemado pólvora en zamurros". 4"Me voy poniendo viejo" -pensó" (84).

La falsedad de su poder y el vacío de significado de las palabras utilizadas por el Primer Magistrado se refuerza en el texto con "el recurso" que, en su deterioro verbal y político, encuentra casualmente en -Le Figaro- y que él utiliza en su enfrentamiento con el general Hoffman. La defensa de la Latinidad sobre el espíritu germánico, es el nuevo "recurso" que llena su retórica discursiva, pero que evidencia, una vez más, el vacío en el que se apoya su poder. Alejo Carpentier muestra una gran preocupación por el lenguaje que, según Delleplane, "se ve por la insistencia en el problema que su Presidente tiene con las palabras que, como las usa desvirtuándolas, resultan huecas de significado. De modo tal que demuestra que su poder está fundado en el vacío. Por eso se salva de una crisis cuando puede aferrarse de un slogan, es decir, cuando se aferra a una frase publicitaria, impactante pero carente de significado" (85). Alejo Carpentier se preocupa por el lenguaje en cuanto que es caracterizador del personaje creado. Se puede decir que su preocupación es funcional ya que su objetivo está muy determinado. Por otra parte, conviene tener presente que en la sociedad moderna el lenguaje es una herramienta más; de su utilización se pueden obtener resultados diversos. La existencia de un lenguaje fascista no se puede poner en duda, con su utilización se consiguen fines muy concretos. Lutz Winckler subraya el poder de este lenguaje y cómo se construye, y dice: "En el lenguaje fascista se logra el blindaje de la doctrina contra la realidad por medio de la independización de los medios retóricos, la destrucción de la frase y la monótona repetición de tópicos y consignas autónomas. A la vez, la construcción aparentemente perfecta de medios retó-

ricos independizados presta a la argumentación consecuencia y coherencia, esa consecuencia lógica en el tiempo que la frase no amordazada debería poner en cuestión" (86). De ahí que el Primer Magistrado, consciente de que con su retórica no puede conseguir el triunfo, se proclame "Cruzado de la Latinidad" (87). Su lenguaje está en función de su poder.

Al comienzo de este apartado hemos hecho referencia al enfrentamiento entre el racionalismo y el irracionalismo. Precisamente la utilización de los "recursos" del Primer Magistrado lleva a Rama a desenmascarar el método racionalista. Observa el citado crítico: "El método racional no es sólo un discurso, sino asimismo un conjunto de "recursos" que de él se derivan y se aplican en la realidad inmediata, sirviendo para sostenerlo. De allí proceden numerosas enseñanzas que los europeos racionalistas impartieron al universo, entregándoles esos "recursos" de aplicación práctica, más que las normas de su pensamiento modernizado, aunque los tales recursos fueran la sucia cocina donde se preparaban los manjares que se servían en el pulcro comedor e implicaran justamente la invalidación del método" (88). El método del Primer Magistrado da opción a la utilización de "recursos" crueles para seguir en el poder, el dominio europeo también tiene su base en un método con sus consecuentes recursos. Por ello el general Hoffman desde París, simbólicamente, ya está exterminado:

"Y habría que perseguir por tales tierras al General Hoffman, cercarlo, sitiario, acorralarlo, y, al fin, ponerlo de espaldas a una pared de convento, iglesia o cementerio, y tronarlo. ¡Fuego! No había más remedio. Era la regla del juego. Recurso del Método" (89).

El contrapunto irónico de la obra se patentiza en su título: Recurso del Método. El método racionalista cartesiano tiene el objetivo de la búsqueda de algo superior, mientras que la búsqueda del Primer Magistrado es la del recurso ambicioso. De ahí que una obra sea Discurso del método y la otra Recurso del Método. Dellepiane, con respecto a este contrapunto, señala: "¿Por qué recurso y no discurso? Porque, a diferencia de la obra de Descartes que es un discurrir, un argumentar sobre la validez del método matemático aplicado a todos los campos del conocimiento humano, así el mundo narrado del Presidente es un recurrir a acciones y gentes, es un cursus=marcha, es decir, la historia (=marcha) no de una especulación intelectual, sino de una acción individual motivada por la ambición del poder en un ser amoral que no parte del cogito, ergo sum sino del ego sum = yo, existo, yo soy (centro)" (90). Los postulados básicos de Descartes y del Primer Magistrado son divergentes. El primero pasa de verificar su existencia a la certeza de la existencia de Dios, en cambio el segundo se considera un Dios y utiliza los recursos adecuados para mantenerse en su pedestal divino. La ironía de su postulado mítico procede de la falsedad que lo caracteriza. Su existencia depende de la picardía con que utilice los recursos. Su mitificación también es falsa. Del éxito o del fracaso de sus recursos sangrientos y crueles depende su poder, y de su poder depende su divinización personal, ya que Dios, a nivel colectivo, no lo es ni en París ni en América. Pero hay que subrayar la diferencia en cuanto a la posibilidad de ser alguien en ambos espacios geográficos.

El París civilizado margina al Primer Magistrado por la masacre de Nueva Córdoba. En la ciudad admirada sufre la humillación del

rechazo, preludio de su fracaso posterior en tierras americanas. Es decir, pensamos que Alejo Carpentier juega con el contraste del rechazo parisino, como matiz abierto al futuro histórico en América Latina. Si el Primer Magistrado se obceca en seguir siendo el dios despótico, debe regresar a los comienzos. Pero, a pesar de que es una reiteración de acontecimientos, surge la posibilidad de que en esta repetición de cuartelazos sus "recursos" no sean válidos. Así pues, desde la marginación parisina se desarrolla el proceso de su desintegración allende los mares. A pesar de que vuelve al comienzo de su historia (nuevo alzamiento que hay que ahogar) se abre una etapa distinta en su proceso histórico: su desgaste, su desmitificación, su pérdida de poder. El mismo Magistrado confirma el cambio que le espera:

"en esta casa donde, ya en atmósfera de bochinche, lejos del escenario de mi destino, se abre, en temprana hora de hoy, un nuevo capítulo de mi Historia" (91).

Desde esta transformación enfocamos el siguiente apartado que descubre nuevas facetas del mecanismo que estructura al personaje despótico.

3.3.- PROGRESION DESMITIFICADORA

Se ha venido haciendo referencia a lo largo de este capítulo a la importancia que Alejo Carpentier da al historicismo. El fundamento básico de su teoría sobre la novela hispanoamericana es la historia. Pero no la individual simplemente sino la colectiva, la universal. De ahí que Alejo Carpentier otorgue al futuro de la novela hispanoamericana la perspectiva de lo épico. Su concepción particular de la novela puede ser rebatida por la crítica, pero lo que está comprobado es que él como escritor ha puesto en práctica su teoría. Se puede mencionar cómo en La consagración de la primavera expresa el epos de la revolución cubana. Pero sin pretender alejarnos de la obra que nos ocupa hay que hacer referencia al carácter sincrético, tantas veces aludido, puesto que el proceso histórico está presente. Es decir, Alejo Carpentier deja constancia de los fenómenos históricos que repercuten en el hemisferio americano y traza el proceso de su personaje desde la perspectiva historicista, incluyendo anacronismos en el proceso, para conseguir la universalización de su concepción literaria mediante su obra y su recurso sincrético. Sus postulados no son falsos puesto que su teoría épica de la novela, como señala Rama, se fundamenta en "la vastedad y complejidad de la historia moderna y el aliento multitudinario de la revolución cubana"(92).

La linealidad narrativa nos acerca al proceso en el que el Primer Magistrado se adentra, siempre desde la perspectiva diacrónica. Su vuelta a América para combatir al general Hoffman no le plantea graves dificultades, ya que es abandonado por sus propios hombres. De nuevo, el Primer Magistrado recobra su poder, sigue siendo aclamado como "Pacificador y Benemérito

de la Patria" (93). El éxito de la contienda y la etapa de prosperidad que la primera guerra mundial ocasiona al país anima al Primer Magistrado:

"El Presidente tenía motivos para estar contento, en aquellos meses, ya que nunca había conocido la Nación una época tan próspera ni tan feliz. Con esta Guerra Europea -que, a la verdad, y mejor no decirlo, estaba resultando una bendición de Dios- el azúcar, el banano, el café, el balatá, alcanzaban cotizaciones nunca vistas, hinchando las cuentas bancarias, levantando fortunas, trayendo lujos y refinamientos que, hasta ayer, parecían cosas de novela mundana o de películas centradas en las casi mitológicas figuras de Gabrielle Robinne, Pina Menichelli, Francesca Bertini o Lydia Borelli"(94).

Habría que preguntarse por qué Alejo Carpentier integra en El recurso del método la primera guerra mundial. Sus palabras responden de una forma clara y evidencianlo significativo del párrafo transcrito. Desde su perspectiva historicista argumenta: "Si nos ponemos a observar el desenvolvimiento de la historia de nuestro continente, veremos que hasta la guerra de 1914-1918 los acontecimientos de la política y la historia de Europa tienen muy poca, por no decir ninguna, repercusión en nuestros países de América Latina. La guerra del 70, la franco-prusiana con la constitución de Alemania en imperio, con la Comuna y todos los acontecimientos que le siguieron, no tuvieron repercusión en América. Ni tampoco la unidad de Italia, salvo algunos contactos con Garibaldi y un cierto entusiasmo. La historia del siglo XIX tiene muy poca influencia en nosotros. Sin embargo, la guerra del 14-18 no solamente nos tomó desprevenidos después de 50 años en que no había habido una gran guerra en Europa, sino que tuvo una influencia deci-

siva sobre nuestra economía, provocando fortunas, encumbramientos, ruinas de toda índole. Mi país se vio el país más rico del Caribe durante cinco años, para transformarse, en 15 días, terminada la contienda, en el país más pobre del Caribe. Y así sucesivamente. Y desde la guerra del 14-18 nos hemos dado cuenta de que ya no podemos quedarnos al margen de la historia universal, porque aunque queramos ignorar lo que ocurre lejos de nuestras costas, del otro lado del océano, nada de lo que ocurre en el mundo nos es ajeno y hemos de sufrir, para bien o para mal, las consecuencias de cuanto nos ocurre"(95). Si la mirada del intelectual comprometido no puede dejar de lado este acontecimiento, es comprensible que en esta obra ocupe un lugar relevante. Además, presenta, desde la ambivalencia implícita en toda la obra, la desigualdad social, contra la que surgen movimientos de oposición:

"El país conocía una prosperidad asombrosa, ciertamente. Pero el creciente costo de la vida tenía al pobre de siempre en la miseria de siempre -desayuno de plátano asado, batata a mediodía, mendrugo y mandioca al fin de la jornada, con alguna cecina de chivo soleado o tasajo de vaca aftosa para domingos y cumpleaños- a pesar de la aparente bonanza de sueldos. De ahí que los estudiantes, los intelectuales, los agitadores profesionales -esa inteligentzia de mierda que siempre le amolaba a uno la paciencia- se hubiesen compactado poco a poco en un sordo movimiento de oposición"(96).

De esta forma la etapa de prosperidad económica se ve algo alterada por la iniciativa que toman las fuerzas adversas al Primer Magistrado. Surgen grupos revolucionarios continuamente. Significativo es que se inten-

te extender el terror con simulacros de bombas en "la temporada lírica". Toda iniciativa del gobierno supone una reacción de protesta que, a pesar de utilizar "los recursos" habituales, no se puede exterminar:

"Contemplaba, pues, vitrales mañaneras el Primer Magistrado, pero notando que, a pesar del Terror desatado(.....), había algo, algo que sus gentes no lograban apresar, algo que se les iba de las manos, que no cesaba con las prisiones, ni las torturas, ni el estado ^{de} sitio: algo que se movía en el subsuelo, en el infrasuelo, que surgía de ignoradas catacumbas urbanas; algo nuevo en el país, imprevisible en sus manifestaciones, arcano en sus mecanismos, que el Mandatario no acertaba a explicarse"(97).

Alejo Carpentier introduce los movimientos histórico-políticos más significativos de la historia universal, que transforman la visión histórica de los pueblos de América Latina, con su consecuente cambio de actitud. El anarquismo, el socialismo y el marxismo comienzan a extenderse por aquellas tierras. Con estos movimientos se empieza a tomar conciencia de clase. Pero el Primer Magistrado sigue utilizando sus recursos terroríficos para aplacar los ánimos rebeldes(98). A pesar de que Alejo Carpentier repite el arquetipo del dictador introduce en la obra elementos históricos que destruyen la concepción mítica del arquetipo y lo acercan a los cánones históricos universales. Es decir, el autor pretende mostrar desde lo particular la visión universal del arquetipo político de América Latina: el dictador. Con respecto a esto Mejía Duque observa: "Carpentier ha dado aquí su versión del dictador, una de las tantas versiones posibles del mismo personaje y de la misma historia. Los rasgos de este primer magistrado son la sín-

tesis de los especímenes dictatoriales engendrados desde el siglo XIX por la historia "republicana" de nuestro Continente. Nuestra mirada actual los encuentra "naturalmente" míticos, fabulosos. Sin embargo -¡ojo!- de pronto las modernas condiciones ideológicas y materiales de la lucha social pueden modificar aquel arquetipo patriarcal y alumbrar esta mutación propiamente nazi denominada Pinochet. Con éste, las dictaduras de la América Latina se ponen a tono con la Historia Universal, en el sentido de que toman partido a escala planetaria en el enfrentamiento básico y definitivo de nuestro tiempo"(99). La universalización del arquetipo político latinoamericano supone su desmitificación. El objetivo desmitificador de este personaje se consigue de forma implícita con todo el proceso histórico al que lo somete su autor.

La ineficacia de sus "recursos" crueles se manifiesta con la continua aparición de artículos, en un principio en periódicos extranjeros y, después, del país, en los que se ataca al gobierno del Primer Magistrado (100). Alejo Carpentier desde la perspectiva diacrónica introduce en el proceso histórico la toma de conciencia, que se manifiesta por la huelga generalizada. La nueva forma de atacar la tiranía del Primer Magistrado evidencia un cambio de actitud. La utilización de la fuerza en contra del Primer Magistrado era un método ineficaz, puesto que los "recursos" del tirano eran muy superiores. En cambio la actitud pacífica de los trabajadores limita los eficaces "recursos" del Primer Magistrado; esta nueva actitud es representativa de la progresiva desmitificación del dictador:

"Los guardias rurales, los guardias montados, las guarniciones provincianas fueron movilizadas; pero nada podían contra hombres

que ni manifestaban ni alborotaban, que "no alteraban el orden público", sino que permanecían quietamente en los portales de sus viviendas, negados a trabajar, cantando, con acompañamiento de bandurrias, cuatro o guitarra:

Yo no tumbo caña
que la tumbe el viento,
o que la tumben las mujeres
con su movimiento.

(....) Nada podía detener esta epidemia; de nada servían las amenazas de las autoridades, los edictos conminatorios, los bandos, el machete de las tropas, la ostentación de bayonetas: las gentes habían cobrado conciencia de la tremenda fuerza de la inercia, de los brazos cruzados, de la resistencia silenciosa, y cuando a culatazos los llevaban a sus campos y fábricas, iban allá con la resuelta voluntad de trabajar mal, de rendir poco, usando de todas las tretas encaminadas a provocar el accidente mecánico, paralizar las grúas, limar los eslabones de la cadena, cuando no arrojaban puñados de arena a los ejes de una rueda maestra o en el cañón de un émbolo" (101).

Una fuerza nueva mueve a las gentes contra el hombre que durante tanto tiempo mantuvo el orden con los crueles "recursos". El clásico tirano, restaurador del orden en momentos de difícil estabilidad política, pierde el control del orden. Lo que implica que el poder se le escapa. Su decadencia se aproxima también en las tierras americanas. La inestabilidad

y el desconcierto imperan en esta etapa decadente, donde la movilización de grupos revolucionarios crean un "clima de alarma"(102). Alejo Carpentier crea el proceso desencadenante del caos para conseguir la desmitificación del Primer Magistrado. Frente al caos surge una figura nueva, la del Estudiante, que encarna un nuevo mito que, como observa Shaw, "es el nuevo mito marxista"(103). El mito del hombre de orden se desvanece frente al nuevo mito que se extiende como una fuerza incontrolable. El Primer Magistrado, consciente de la fuerza de los mitos, presiente el peligro que supone para su poder. De hecho, Alejo Carpentier, a través de Peralta, hace un recuento de los mitos que en el proceso histórico latinoamericano existieron dando lugar a transformaciones significativas. Según Eliade, "el mito ayuda al hombre a superar sus propios límites y condicionamientos, le incita a elevarse "junto a los más grandes"(104); de ahí que la expansión del mito del Estudiante quiera sofocarse, puesto que por la historia y el espíritu de las gentes de América Latina se verifica el impulso transformador del mito; el mito del Estudiante puede desencadenar la caída del Primer Magistrado. Si los mitos, como señala Eliade, "recuerdan que en la Tierra se produjeron constantemente acontecimientos grandiosos y que este "pasado glorioso" es en parte recuperable"(105), el pavor del Primer Magistrado está justificado porque el mito del Estudiante puede tener repercusiones negativas para él, ya que puede despertar al pueblo que soporta su tiranía, dormido y subyugado a su poder por el terror. La transformación de la figura del Estudiante en mito es la pesadilla del dictador, puesto que puede ser desencadenante de esperanzas de liberación, como ejemplifican los sucesivos mitos que a lo largo de la historia existieron:

"No quiero mitos. Nada camina tanto en este continente como un mi-

to".-"Cierto, muy cierto"-opinaba el profesor liceísta que a menudo emergía en Peralta-: "Moctezuma fue derribado por el mito mesiánico-azteca de Un-hombre-de-Tez-Clara-que-habría-de-venir-del-Oriente. (.....) Tuvimos el mito de la Resurrección—de-los-Antiguos—Dioses que nos valió una Ciudad Fantasma en las selvas de Yucatán, cuando París celebraba el advenimiento del Siglo de la Ciencia y rendía culto al Hada Electricidad. Mito de un Auguste Comte a la brasileña, con mística boda de Batucada y el Positivismo. Mito de los gauchos invulnerables a las balas. Mito del haitiano ese -Mackandal, creo que se llamaba- capaz de transformarse en mariposa, iguana, caballo o paloma. Mito de Emiliano Zapata, subiendo al cielo, después de muerto, en un caballo negro con aliento de fuego".-"Y en México"-observaba el Mandatario-"también tumbaron a nuestro amigo Porfirio Díaz con el mito de 'Sufragio efectivo, no reelección' y el despertar del Aguila y la Serpiente, que bien dormidos estaban, para suerte del país, desde hacía bastante más de treinta años. Y ahora, están creando, aquí, el Mito del Estudiante, regenerador y puro, espartaquiano y omnipresente. Hay que desinflar el Mito del Estudiante..." (106).

La persecución del Estudiante se justifica por lo que supone, ya^{que} como regenerador la caída del Primer Magistrado está implícita en este nuevo mito. Si el estudiante encarna el mito marxista hay que recordar que Marx, como señala Eliade, "había vuelto a tomar uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, es decir el papel de reden-

tor del Justo (en nuestros días, el proletariado), cuyos sufrimientos están llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo"(107). De esta forma la figura del Estudiante representa el contrapunto transformador de la dictadura; el contraste entre el dictador y el Estudiante se refleja en el diálogo que mantienen los dos personajes que, según Shaw, "es el punto cumbre de la novela"(108).

El enfrentamiento de los dos mitos -dictador/estudiante- deja patente el doble nivel existente en toda la narración. Alejo Carpentier por medio del contrapunto del diálogo y del monólogo enfrenta a los dos personajes, que caracteriza como arquetipos. Caracterización que subraya Delpiane: "La figura del Presidente va acompañada, en su porte, en su traje, en los objetos del escritorio, de todos los atributos arquetípicos del poder. Es el de Arriba. Pero también El Estudiante por su ropa, por su habla, por su conducta es otra figura arquetípica: la del que está Abajo"(109). El autor al crear el personaje del Estudiante presenta una nueva ideología opuesta a la del Primer Magistrado. Domingo Miliani observa al respecto: "Al signo alegórico carente de nombre propio del "Dictador" le corresponde un máximo oponente de sentido contrario e igual estructura globalizadora: El Estudiante. Así, la oposición ideológica más profunda es la de dos objetos conceptuales (abstractivos). El estudiante apenas se designa vagamente en su identidad como "un tal Álvarez". Pero luego se erige alegóricamente como el modelo de oposición revolucionaria que reemplaza a los "estudiantes", "la Universidad", "los discípulos de Luis Leoncio Martínez"(110). Del diálogo que mantienen los dos personajes, se desprende la ideología del Estudiante, que le asegura al Primer Magistrado que ellos no ponen bombas contra él, puesto que su finalidad es otra, expresada claramente en el siguiente párrafo:

"-Pero, en fin: si yo muriera mañana..."-"Sería lamentable para nosotros, Señor... Porque una Junta Militar tomaría el poder, y todo seguiría igual o peor bajo el gobierno de cualquier Walter Hoffman, que Dios tenga en su santa paz"-Pero...¿qué quieren ustedes, entonces?" El otro, con voz un poco subida, pero sin apresurar el tiempo:-"Que sea usted derribado por-un-le-van-ta-mien-to-po-pu-lar."-"¿Y después? ¿Tú vendrías a ocupar mi puesto, no es cierto?"-"Jamás he deseado semejante cosa".-"¿Tienen un candidato, entonces?"-"La palabra candidato no forma parte de nuestro vocabulario, Señor". El Primer Magistrado se encogió de hombros: -"¡Macanas! Porque, en fin, alguien, alguien, tiene que asumir el poder. Hace falta un Hombre, siempre un Hombre, a la cabeza de un gobierno. Mira Lenin, en Rusia...¡Ah! ¡Ya veo!...Luis Leoncio Martínez, tu profesor en la Universidad..." (111).

El Estudiante no persigue alcanzar el poder. No responde al pragmatismo del Primer Magistrado. Su ideología busca el fin de la dictadura, no del dictador de turno. El Primer Magistrado intenta convencer al Estudiante de la imposibilidad de establecer el socialismo en aquellas tierras apoyándose en la argumentación de la fuerza de los norteamericanos (112). Además intenta llegar a un acuerdo que el Estudiante rechaza:

"¿Quieres que lo consideremos ya, de frente, y que salgas de aquí, dentro de una hora, con una solución que pueda satisfacer a tu gente? Depende de tí: habla"...El otro, yendo de chimenea a espejo:-"Comediante"...(...)-"¿Así que sigue la guerra?"-"Seguirá, conmigo...o sin mí".-"Persistes en tus utopías, tus socialismos, que han fracasado en todas partes?"-"Es asunto mío...Y de mu-

chos más" (...) Ahora el Primer Magistrado jugaba con la pistola, metiendo y sacando, aparatosamente, el peine de cinco balas.- "Máteme de una vez"- dijo el Estudiante.- "No"- dijo el Presidente volviendo a guardar el arma:- "Aquí en Palacio, no. Se ensuciaría la alfombra" (113).

La actitud inflexible del Estudiante desconcierta al Primer Magistrado. Su enemigo no cede ante nada. El Estudiante convencido de su lucha no acepta la propuesta de viajar a París, lo que implica que el poder del Primer Magistrado no significa nada para el Estudiante. Su ideología es fuerte y augura el fin del dictador, que desde la perspectiva del Estudiante queda desmitificado. El poder del Primer Magistrado no le impone al Estudiante ni admiración, ni respeto, ni miedo; hecho que se manifiesta en el texto en el momento en que el tirano lo deja en libertad tras la explosión de una nueva bomba:

"-Sal por aquí" -dijo el Primer Magistrado, llevando al Estudiante a un saloncillo contiguo, todo rosa, adornado de grabados finamente licenciosos (...): -"¿Por aquí es por donde le entran las niñas?" -"A mi edad, los tengo muy ^{bien} colgados. Acabas de darte cuenta de ello. "Y, poniéndole una mano en el hombro: -Para ti, debo ser algo así como un Calígula ...¿no?-" "Más bien el caballo de Calígula" -respondió el otro, puesto en increíble insolencia, antes de bajar los peldaños con presteza de ardilla... Tan estupefacto estaba el Primer Magistrado que, cuando apareció Peralta, sólo acertó a decirle: -"Abrele abajo... Y que lo dejen en libertad" (114).

De este diálogo se deduce la derrota del Primer Magistrado. El personaje mitificado por el miedo y el terror impuesto es derrotado en este enfrentamiento verbal. El nuevo mito, el Estudiante, le demuestra que su poder está en los umbrales de la destrucción. La desmitificación del Primer Magistrado sigue su proceso colectivo. El Estudiante, como figura individual, destruye el mito del dictador. ¿Cómo elabora Alejo Carpentier la desmitificación reflejada colectivamente?. Si tenemos en cuenta que el personaje mítico creado por Alejo Carpentier está sometido al proceso histórico, su desmitificación colectiva se desencadena del mismo. De hecho el autor presenta al Primer Magistrado en el último estadio de su desarrollo como héroe, como mito, y desde ese lugar desarrolla el proceso desmitificador.

Hay que hacer mención a la realidad histórica de América Latina para poder encasillar en la estructura política correspondiente al personaje literario y seguir su proceso desmitificador. Los hombres que ocuparon el poder en América Latina después de la Independencia se apoyaron en unas estructuras socio-políticas determinadas; creemos necesario clarificarlas puesto que el personaje literario encarna al "caudillo consular". Rangel expone las diferencias existentes entre los hombres que ocuparon y ocupan el poder en América Latina, por ello nos remitimos a sus palabras que iluminan lo confuso del tema; observa el mencionado crítico: "Los caudillos hispanoamericanos inmediatamente posteriores a la Independencia, y hasta el último tercio del siglo XIX, aproximadamente, fundaron su poder básicamente en la clase de los grandes hacendados, equivalentes en aquel contexto, a vasallos potentes, con cuya fidelidad podía contar el tirano mientras supiera inspirarles temor y garantizarles sus privilegios, pero de cuyas filas podían salir, y de hecho salían periódicamente, rivales ambi-

ciosos, protagonistas de las clásicas "revoluciones", cuya imagen, convertida de trágica que era la realidad en algo cómico y folklórico, forma parte humillantemente de la América Española (...). Pero a partir de cierto momento, y sobre todo después de la definición clara de la vocación imperial norteamericana con la Guerra Hispanoamericana y el asunto de Panamá, no podrán ser caudillos en América Latina, durante más de medio siglo, quienes no comprendan (y a la vez se harán prácticamente inexpugnables quienes sí lo comprendan) que en adelante el principal componente del poder será el apoyo de los E.E.U.U." (115). Así pues, se constata que el Primer Magistrado responde al segundo modelo. En su proceso histórico el apoyo a los E.E.U.U. va disminuyendo, puesto que el país pasa una etapa caótica no sólo en el aspecto económico sino que las huelgas se extienden, lo que desprestigia su poder e implica la decadencia de su gobierno. La táctica utilizada por los E.E.U.U. cuando consideran que un presidente está gastado es la del cambio. Carlos María Ydígoras corrobora lo expuesto aludiendo al caso cubano, señala lo siguiente: "Cuando el 'presidente Menocal' les resulta ya, tras ocho años de gobierno entreguista, 'hombre gastado', ponen a otro, igualmente entreguista, Zayas, al que deben ayudar económicamente para paliar la tremenda crisis económica en que quedó sumido el país debido a los expolios de los Consorcios Yankis y, en pequeña proporción, de las Oligarquías nativas... Le deben 'ayudar', como es de rigor, otorgando a la nación nuevos empréstitos... que en la mayoría de los casos no llegan a salir de los bancos norteros" (116). La táctica del cambio la conoce el Primer Magistrado, ahora que se rumorea que el cambiado, el "gastado" es él:

"-esos, esos, cuyos intereses he defendido como nadie; esos, que han conseguido de mí todo lo que querían, me atribuyen ahora todo lo malo que ocurre en el país. Y no quieren admitir que la crisis no es cosa nuestra; es general, es universal. (...) un caos, lo

digo yo, un caos. Y ahora pretenden arreglar lo de aquí valiéndose del catedrático idiota".- "Green que con un cambio -el eterno Mito del Cambio- se va a enderezar lo torcido..." (117).

Alejo Carpentier linealmente se centra en la desmitificación del Primer Magistrado. Aunque su fracaso es evidente se empeña en seguir en el poder. Se produce en el país un hecho insólito: la huelga general. Los acontecimientos rebasan toda posibilidad de establecer el orden. Su "recurso" de ametrallar la ciudad resulta inútil. El terror es ineficaz; en el país sólo existe un abrumador silencio:

" El país entero seguía en silencio. La metralla había sido inútil. El sol metíase lentamente en las calles, sacaba menudos brillos de los cristales rotos que cubrían las aceras. Y ahora para colmo, el Jefe de la Policía comprobaba que sus hombres estaban aterrorizados ante el silencio, la soledad en que se hallaban, la vaciedad de calles que desembocaban a las laderas de los montes circundantes, sin que en ellas, hasta donde alcanzara la vista, se viese transeúnte alguno. Menos hubiesen temido una carga de gentes enardecidas que el tiro solo, aislado " (118).

Los acontecimientos demuestran que el mito del dictador se ha desvanecido. El personaje que en su momento impuso el orden y que por ello alcanzó el rango de mito, por los acontecimientos históricos y su ambición de poder deriva hacia la desmitificación puesto que nadie quiere su presencia. La colectividad lo rechaza y lo combate con la huelga general y el silencio. De esta forma se consigue colectivamente su desmitificación:

" En todas las paredes, los muros, las vallas de la ciudad, miles de manos misteriosas habían escrito con tizas claras -blancas, azules, rosadas- una sola frase, siempre la misma: "¡Que se vaya! ¡Que se vaya!..." (119).

Las artimañas del Primer Magistrado continúan. Por una parte propone su dimisión en el momento crítico, lo que presupone que los hombres de su gobierno, invadidos por el miedo, le pidan su continuación. Por otra parte hace difundir la noticia de su muerte para combatir el silencio terrorífico. Sus "recursos" crueles en esta ocasión son desorbitados. La noticia de su muerte provoca júbilo en las gentes ya que creen haber recuperado la libertad. La realidad es otra; de nuevo sangre y terror en las calles. La crueldad del Primer Magistrado rebasa los límites humanos. La corrupción del poder se manifiesta con este nuevo "recurso" del personaje desmitificado, que no se resigna a aceptar su realidad: la pérdida del poder:

" Pero ha muerto. Ha muerto. Esto es lo grande, lo hermoso, el júbilo, la enorme fiesta. (...) Pero en eso aparecen los carros blindados de la 4ª Motorizada, abriendo fuego sobre la multitud. (...) Y ahora corren, huyen, las gentes despavoridas, dejando cuerpos y más cuerpos y otros cuerpos más en el pavimento, (...). Y las tropas avanzan, despacio, muy despacio, disparando siempre, pisando a los heridos que yacen en el piso, o rematando, a culata o bayoneta, al que se les agarra de las polainas y botas. Y, al fin, luego del decrescendo y dispersión de la turbamulta, quedan las calles desiertas otra vez. (...) Y tienen todos -todos aque-

llos que tanto hubiesen cantado los himnos y dado vivas a esto y aquello- que darse cuenta de una realidad atroz. El Primer Magistrado se asesinó a sí mismo, hizo difundir la noticia de su muerte, para que las masas se echaran a las calles y fuesen ametralladas en soberano alcance de tiro.... Y ahora, sentado en la silla presidencial, rodeado de sus gentes, celebraba la victoria: -" Ya verán cómo mañana se abren todas las tiendas, y se acababan las cabronadas y mariqueras." (120).

Se puede afirmar que este acontecimiento realizado por el Primer Magistrado y sufrido por la gente, que ya no ve en él al héroe (mito) sino al monstruo ambicioso de poder, no responde a las acciones míticas, puesto que el personaje mitológico lucha contra el enemigo de la colectividad, y en este caso el Primer Magistrado es el enemigo de la colectividad que lo hizo mito.

3.3.1.- EL RECUERDO COMO RECURSO EXISTENCIAL.

La linealidad del texto y la intención desmitificadora de Alejo Carpentier conduce al personaje literario a su pérdida del poder. E.E.U.U. apoya al Doctor Luis Leoncio Martínez, la muchedumbre lo odia. Tiene que huir. En su huida le abandona Peralta. Sólo le acompaña su fiel Elmira. Significativo es el hecho que presencia el Primer Magistrado con respecto a la insignificancia de su poder: las gentes arrojan al mar sus estatuas, lo que implica que pronto desaparecerá del recuerdo de las generaciones sucesivas. ¿Por qué este personaje está abocado al olvido?; Eliade hace referencia al tema de la permanencia o ausencia de los sucesos o figuras en la memoria popular, por ello consideramos oportuno exponer su tesis. Observa el citado mitólogo: "El recuerdo de un acontecimiento histórico o de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos "individuales" y figuras "auténticas". Funciona por medio de estructuras diferentes; categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etc.), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermanos, enemigos, etc.)"(121). Esto corrobora la insignificancia de la figura del Primer Magistrado individualmente. En efecto, Alejo Carpentier crea el arquetipo del dictador, pero en su proceso histórico individual y colectivo los acontecimientos demuestran que la categoría mítica se diluye; la desmitificación está conseguida en la evolución histórica del personaje. Por ello está abocado al olvido; no sólo al olvido histórico, puesto que su

nombre pasará inadvertido. Como personaje histórico individual será olvidado con el tiempo. Su megalomanía sufre un choque con la realidad de su historia, que se la relata el Agente Consular:

" Ahora, esas estatuas tuyas descansarán en el fondo del mar; serán verdecidas por el salitre, abrazadas por los corales, recubiertas por la arena. Y allá por el año 2.500 o 3000 las encontrarán la pala de una daga, devolviéndolas a la luz. Y preguntarán las gentes, en tono de Soneto de Arvers: '¿Y quién fue ese hombre?'. Y acaso no habrá quien pueda responderles. Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de Un Gladiador, Un Patricio, Un Centurión. Los nombres se perdieron. En el caso suyo se dirá: Busto, estatua, de Un Dictador. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos. "(Tomó un libro que descansaba sobre una mesa)-" ¿Figura usted en el pequeño Larousse? ¿No?... Pues entonces está jodido"... Y aquella tarde lloré. Lloré sobre un diccionario.— "Je sème à tout vent—que me ignoraba" (122).

Su realidad en el exilio, en París, esa ciudad que lo marginó por su crueldad, se transforma. Alejo Carpentier sitúa al Primer Magistrado en un lugar que por el transcurso del tiempo y de sus propias circunstancias le es ajeno. A pesar de buscar algo suyo en la ciudad por la que tanta admiración tuvo en otra época, no encuentra nada. El transcurso del tiempo vinculado a su realidad, la del vencido, le hace sentirse

extraño a todo lo que le rodea. Sólo en el burdel encuentra vinculación con algo, ya que, como señala Dellepiane, " lo único que le resta, porque es lo único que permanece- y siempre ha sido así para él- es el burdel. Allí compra respeto pero allí, sobre todo, siente ergo es" (123). La realidad del Primer Magistrado se desenmascara, ya que toda su historia existencial ha sido apariencia, lo que demuestra su falta de autenticidad que en el transcurso de este análisis se ha ido delineando. Por ello, en el burdel siente el detenimiento del tiempo y su separación de la historia que lo ha destronado:

"Aquí- "Aux glaces"- me encontraba con lo único permanente que, desde siempre- pechos más, pechos menos- era, aquí como allá, presencia y unicidad, dialéctica de formas irremplazables, común idioma de universal entendimiento. (...) Aquí mirando lo que miro, me encuentro en el gran Detenimiento de las Horas, fuera de época, acaso en días del reloj de sol o del reloj de arena, y, por ello, librado de cuanto me ata a las fechas de mi propia historia, me siento menos derribado de mis caballos de bronce, menos bajado de mis zócalos, menos monarca desterrado, menos actor en descenso, más identificado con mi yo profundo, con ojos aún hechos para mirar, con pálpitos que me vienen de los transfondos de una vitalidad todavía puesta en deleitosa alerta ante algo^{que} merezca ser mirado-riqueza bastante preferible (siento, luego soy) a la de un fingido vivir en la tonta ubicuidad de cien estatuas paradas en parques municipales y patios de ayuntamientos..." (124).

Lo estático del burdel no refleja la realidad histórica del Primer Magistrado, su derrota. Su vida en el exilio, viejo y sin poder tiende hacia lo estático. La pérdida del poder y el transcurso del tiempo, de un día a otro sin nada, le hace vivir en un tiempo detenido. El tiempo detenido por voluntad propia; sólo "el recurso" del recuerdo, el pasado, mantiene al Primer Magistrado en su presente. ¿Qué pretende Alejandro Carpentier al reducir la existencia última al recuerdo?. Se puede decir que intenta subrayar el rechazo de todos, al que es condenado por su condición de dictador. Su destino como dictador derrocado es el recurso al pasado, puesto que su presente para el personaje ambicioso de poder es imposible de aceptar. El refugio en el "pasado" lo aísla de su trágica realidad:

"Y transcurrían los meses, leyéndose la prensa de febrero en abril y la de octubre en diciembre, con acrecidas evocaciones de sucesos pasados, revivencias de personajes desaparecidos: presencia de un ayer, hartos ayer, metido en hoy, hecho carne en una carne que habitaba entre nosotros pero se iba descarnando, porque era evidente que la fornida y altanera estampa del Ex empezaba a deteriorarse con el correr de un tiempo que, progresivamente apresurado para quien lo vivía, menguaba, apretaba, el espacio comprendido entre una Navidad y otra Navidad, (...) y tenía el sastre de Monsieur le President que regresar y regresar a la Rue Tilsitt para remodelar sus paños sobre una anatomía desgastada que se esmirriaba de día en día" (125).

Su aislamiento y el empecinado interés en vivir del recuerdo

simboliza también su inautenticidad, mero miedo a enfrentarse con una realidad que lo ignora. No puede reconocer su fracaso, su soledad sin el poder. De ahí que en París evoque los acontecimientos que en "la gloria del poder" lo magnificaron. Los mismos acontecimientos que, paradójicamente, lo han llevado al destierro. Simple evolución de su condición, de su presencia de tirano:

"Se hablaba enormemente, bajo las pizarras del techo, de "aquellos tiempos". Los hechos más nimios iban cobrando, puestos en perspectiva y distancia, en contemplación actual, mayores relieve significantes, mayores valores de gracia, singularidad o trascendencia. El "¿te acuerdas? ¿te acuerdas?", era fórmula sacramental -ya cotidiana- para la evocación de muertos y cosas muertas que explicaban los mecanismos, a menudo secretos, de un pretérito remozado, sacado de contextos lejanos, para ser traídos a estas latitudes" (126).

De esta forma, rememorando el pasado, otro recurso del Ex-Primer Magistrado, soporta su existencia mediocre, la existencia del tirano que nadie recuerda. Resulta antagónico observar como el Ex-Primer Magistrado en los umbrales de la muerte no se resigna a aceptar su realidad. El antagonismo entre la realidad y el aislamiento en el recuerdo se refleja en su insistencia en querer pasar a la historia y no caer en^{el} olvido. La realidad de su exilio le ha demostrado que ya ha pasado al olvido, hecho que no acepta y que enmascara con el recuerdo:

"Pienso en la muerte, como siempre que me despierto. Pero ya no

tengo miedo a la muerte. La recibiré a pie firme, aunque me doy cuenta, desde hace tiempo, que la muerte no es combate ni agón -mera literatura- sino entregas de armas, vencimiento aceptado, ansias de sueño para burlar un dolor siempre posible (....) Todo lo que pido es dormirme sin padecimientos físicos- aunque me jode pensar en la tanda de cabrones que allá se alegrarán al recibir la noticia de mi muerte. De todos modos, para que quede en la Historia, debo pronunciar una frase a la hora en que me lleve la chingada. Una frase. La leí en las páginas rosadas del Pequeño Larousse: "Acta est fabula" (127).

Alejo Carpentier somete al dictador de turno a la muerte en el destierro. Muerte que, incluso, para su hija Ofelia no supone tragedia alguna. El personaje grandioso muere sin ser llorado ni por su hija, ignorado por ella, olvidado por todos.

Se ha señalado la falta de autenticidad del personaje creado. Hasta el último momento Alejo Carpentier insiste en esta característica simbolizada en la tierra trucada de su tumba. Con respecto a eso observa Dellepiane: "El más enfático símbolo (de su falta de autenticidad) sería la tierra en su tumba parisina que no es de allá, esto es, de su nación americana sino que finge serlo, tal como toda su vida y acciones fueron fraudulentas"(128). La ambivalencia del personaje literario nos descubre su falta de autenticidad y ésta nos ha conducido hasta su desmitificación.

Desde la perspectiva analítica del personaje creado por Alejo

Carpentier, eje de la narración y del proceso histórico del que es protagonista, hemos profundizado en su evolución gracias al sincretismo utilizado por el autor. Ya se ha señalado el compromiso de Alejo Carpentier en su labor intelectual y personal. Y también la utilización del sincretismo, como medio narrativo, para mostrar al lector la sucesión de los acontecimientos históricos más significativos vinculados a la progresión desmitificadora del Primer Magistrado. Hay que aludir a la importancia que en su creación literaria adquiere la escritura, ya que es otro procedimiento narrativo que está estrechamente ligado al compromiso que el propio escritor ha adoptado con su creación.

La crítica insiste en el carácter barroco de la escritura de Alejo Carpentier. Efectivamente en El recurso del método se observa el barroquismo de la prosa. El lector se ve sumergido por abundantes frases largas que dan la impresión de no terminarse jamás. El alargamiento de la frase responde a la acumulación heterogénea de personas, objetos, acciones y conceptos. Alejo Carpentier utiliza una construcción gramatical simple. Procede casi siempre por yuxtaposición y coordinación que producen la sensación de acumulación. Así pues, la concepción barroca de lo americano se refleja en su escritura. Ressot señala que lo importante de la técnica barroca "c'est sa capacité virtuelle à investir la conscience du lecteur beaucoup plus sûrement qu'une prose raisonnée. Les lignes de force du récit, la logique même du roman et surtout sa signification idéologique ne nous pénètrent pas directement mais d'une manière en quelque sorte insidieuse à travers cette exubérance du langage et ce foisonnement lexical qui occupent tout notre champ de perception. Le langage lui-même semble se développer d'une manière autonome par rap-

port à l'idée qui le sous-tend: c'est bien sûr une illusion, mais c'est aussi dans l'illusion de la liberté du langage que réside son efficacité. L'écrivain obtient d'autant mieux l'identification de la réalité du lecteur à l'imaginaire du roman qu'il évite de donner l'impression de compromettre la liberté de chacun par un engagement a priori"(129). Desde la perspectiva historicista y la concepción barroca Alejo Carpentier desarrolla su intento globalizador también en la escritura. Procedimiento que contribuye a obtener la a-historicidad del universo narrativo.

La a-historicidad de la ficción transgrede la realidad utilizada por el autor. Pero, a pesar de ello, la realidad histórica de América Latina se proyecta en la obra. Por ello Alejo Carpentier desmitifica al Primer Magistrado, ya que desde su propia visión histórica observa que la dictadura del Hemisferio americano puede desaparecer. Todo depende de la "toma de conciencia"; el propio Alejo Carpentier lo expresa, dice: "Si yo creyese que las abominables dictaduras que hoy padecen, en este siglo, muchos países de nuestro continente, constituyen un mal endémico, fatalmente latinoamericano, inseparable de nuestro destino continental, yo renegaría de mi condición de latinoamericano. Creo, por el contrario, que por lo mismo que son anacrónicas y desaforadas, esas dictaduras están preparando (a costa de mucho dolor, de mucho sufrimiento, desde luego) una época en que unos pueblos que han evolucionado enormemente en cuanto a una toma de conciencia política, habrán de situarse, tras de reacciones a menudo tumultuosas y brutales, en un polo enteramente opuesto" (130). Alejo Carpentier en El recurso del método muestra la realidad dictatorial, que con la desmitificación y la caída del dictador literario abre el proceso de "toma de conciencia" y su consecuente fuer-

za. Bien es verdad que en la obra la caída del dictador literario abre el proceso de "toma de conciencia" y su consecuente fuerza. Bien es verdad que en la obra la caída del tirano no presupone la total desaparición de la dictadura, puesto que Luis Leoncio Martínez es el representante del dominio imperial de EEUU. Las palabras del Estudiante son significativas en cuanto a la continuación de los sistemas políticos represivos de América Latina, pero también abren la esperanza de su desaparición:

"-Cae uno aquí, se levanta otro allá -dijo El Estudiante..."Y hace cien años que se repite el espectáculo".-"Hay que esperarlo"...(131).

La espera implica "toma de conciencia". Por ello Alejo Carpentier lleva a la ficción la realidad política de América Latina y consigue desentrañar los enigmas de la reaparición periódica y casi continuada de la figura del dictador. Desde su compromiso humano, político y literario trata de forma global y totalizadora a la enigmática figura; aproxima al lector el personaje mítico que, enfocado desde su propia conciencia, queda desmitificado por el absurdo placer del poder. Además en el texto el autor avisa al lector y lo empuja a la reflexión, a la "toma de conciencia" utilizando el párrafo de Descartes:

"...arretez-vous encore un peu à considérer ce chaos..." (132).

NOTAS.-

- 1.- ALEJO CARPENTIER, Tientos y diferencias, Cuba, Contemporáneos, 1966, p. 19.
- 2.- Ibidem.
- 3.- Ibidem, p. 20.
- 4.- Nos parecen significativas las observaciones que hace ALEJO CARPENTIER sobre "los contextos burgueses" en la op. cit. sup. Entresacamos lo más esclarecedor: "El pequeñísimo burgués latinoamericano, zarandeado o aupado por la versatilidad de su economía, favorecido a veces por los juegos y rejuegos del capital extranjero, tiene el poder, a veces, de pasar con sorprendente rapidez a las esferas de una gran burguesía que lo adopta con tal de que traiga influencias políticas o militares, posibilidades electorales, contactos útiles o bienes explotables por vías de asociación (...) Pero ocurre que el mínimo burgués ascendido a gran burgués, por unos años, se desploma y es dejado a su suerte apenas apunta una moratoria o cierran sus puertas algunos bancos", p. 22.
- 5.- Aclara ALEJO CARPENTIER en la op. cit. sup. que: "La distancia y la desproporción no son elementos pintorescos -como querrían nuestros buenos escritores nativistas, empeñados en ver América como un francés pudiese ver su Normandía. Pintoresco es lo que

por definición, puede caber en una pintura, en un cuadro (...). La distancia es dura y tantálica por lo mismo que crea imágenes-espejismos que están fuera de los alcances musculares del contemplador. 'La desproporción es cruel por cuanto se opone al módulo, a la euritmia pitagórica, a la belleza del número', p. 23.

- 6.- Ibidem, p. 25.
- 7.- Ibidem, p. 28.
- 8.- Ibidem, p. 29.
- 9.- ALEJO CARPENTIER, "Papel social del novelista", en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, Madrid, Siglo XXI, 1981, p. 42.
- 10.- Ibidem, p. 45.
- 11.- ALEJO CARPENTIER, "Conciencia e identidad de América", en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., p. 87.
- 12.- MARIO VARGAS LLOSA, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, Antología, (selección de Aurora M. Ocampo), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 194.

- 13.- ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA, "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier", en Isla a su vuelo fugitiva, Madrid, Porrúa, 1983, pp. 45-46.
- 14.- ALEJO CARPENTIER, Tientos y diferencias, loc. cit., p. 33.
- 15.- JAIME VALDIVIESO, Realidad y ficción en Latinoamérica México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 38.
- 16.- CLAUDE COUFFON, "Homenaje a Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, nº 121, La Habana, Julio - Agosto 1980, p. 20.
- 17.- VICTORINO POLO GARCIA, "Alejo Carpentier, los pasos perdidos en la historia", en Voces de Hispanoamérica, Murcia, Universidad de Murcia, 1982, pp. 116-117.
- 18.- ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA, "Alejo Carpentier", en Narrativa y crítica de nuestra América, (compilación de Joaquín Roy), Madrid, Castalia, 1978, pp. 142-143.
- 19.- El concepto que Alejo Carpentier tiene de "la cultura" refleja su posición como hombre histórico, señala el propio Carpentier: "Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás. (...) Y yo diría que la facultad de pen-

sar inmediatamente en otra cosa cuando se mira una cosa determinada, es la facultad mayor que puede conferirnos una cultura verdadera", ALEJO CARPENTIER, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., p. 17.

- 20.- MIRCEA ELIADE, "El terror a la historia", en El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza editorial, 1982, p. 143.
- 21.- ERNESTO SABATO, "¿Crisis de la novela o novela de la crisis?", en ECO, nº 102, Bogotá, Octubre 1968, p. 636.
- 22.- ALEJO CARPENTIER, "Conciencia e identidad de América", en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., pp. 108-109.
- 23.- ANGEL RAMA, Los dictadores latinoamericanos, México, F. C. E., 1976, pp. 15-16. (El paréntesis es nuestro).
- 24.- ERNESTO SABATO, art. cit., p. 630.
- 25.- BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador. 1926-1976)", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 359, Madrid, 1980 (II), p. 336.
- 26.- GEORGES POULET, Los caminos actuales de la crítica, Barcelona, Planeta, 1967, p. 319.

- 27.- Ibidem, pp. 319-321.

- 28.- CELIA CORREAS DE ZAPATA, "Novelas arquetípicas de la dictadura: Carpentier, García Márquez y Roa Bastos", en Ensayos hispanoamericanos, Buenos Aires, Edics. Corregidor, 1978, p. 8.

- 29.- BERNARDO SUBERCASEAUX, art. cit. p. 337.

- 30.- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, nº 29, Tolouse, 1977, p. 68.

- 31.- JAIME LABASTIDA, "Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético. (Sobre El recurso del método)", en Casa de las Américas, Año XV, nº 87, La Habana, Noviembre-Diciembre 1974, p. 29.

- 32.- Véase a este propósito lo dicho por ALEJO CARPENTIER en Ginebra en 1967; la conferencia se titula "Papel social del novelista", recogida en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., pp. 33-49.

- 33.- JAIME LABASTIDA, art. cit., p. 28.

- 34.- Con respecto a esto señala Celia Correás de Zapata: "En cuanto al país del Primer Magistrado en El recurso del método (.....) algunos indicios parecen indicar Cuba, más el empeño de Carpentier en universalizar la raza, fauna, flora, comidas, bebidas, lenguaje y

devoción a las vírgenes de América, pone de manifiesto la intención totalizante y americanista de la novela", CELIA CORREAS DE ZAPATA, art. cit., p. 12.

- 35.- ANGEL RAMA "Un culto racionalista en el desenfreno tropical", en Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., pp. 43-44.
- 36.- ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, "Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, Año XV, nº 87, La Habana, Noviembre-Diciembre 1974, p. 44.
- 37.- DONALD L. SHAW, "Alejo Carpentier (Cuba, 1904-80)", en Nueva narrativa hispanoamericana, Madrid, Cátedra, 1983, p. 87.
- 38.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., pp. 68-69.
- 39.- BERNARDO SUBERCASEAUX, art. cit. , p. 337.
- 40.- CELIA CORREAS DE ZAPATA, art. cit., pp. 26-27.
- 41.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, Madrid, Siglo XXI, 1979, p. 11.
- 42.- Ibidem, p. 26.
- 43.- CARLOS RANGEL, "Las formas del poder político en América Latina (I)", en Del buen salvaje al buen revolucionario, Barcelona, José Batllo Editor, 1976, p. 197.

- 44.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 31.

- 45.- MARIO BENEDETTI, "El recurso del supremo patriarca", en Casa de las Américas, Año XVI, nº 98, La Habana, Septiembre-Octubre 1976, p. 13.

- 46.- ANGEL RAMA "Un culto racionalista en el desenfreno tropical", en Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., p. 44.

- 47.- JAIME LABASTIDA, art. cit., p. 30.

- 48.- MARIANO BAQUERO GOYANES, Qué es la novela, Buenos Aires, Columba, 1966, p. 9.

- 49.- CONRADO ZULUAGA, Novelas del dictador, dictadores de novela, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977, p. 54 (El paréntesis es nuestro).

- 50.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., pp. 67-68.

- 51.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 78.

- 52.- MARIANO BAQUERO GOYANES, "Las técnicas narrativas", en Qué es la novela, loc. cit., p. 44.

- 53.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 54.

- 54.- La muerte de Ataúlfo es inevitable. El Primer Magistrado no se compadece: "El vencido esperaba, silencioso, en medio del patio de honor. (.....). El Presidente se detuvo, mirándolo largamente, como midiéndole la estatura. Y de pronto, seco, tajante: " ¡Que lo truenen!". Ataúlfo Galván cayó de rodillas: -"No... No... Eso, no... Plomo, no... Por tu mamacita... No (.....) ¡Apunten!". La orden reafirmó la posición de tiro ya adoptada. -"No... No... Un sacerdote... La confesión... Soy cristiano... -"¡Fuego! ... Culatas al suelo. Tiro de gracia, porque era lo correcto. Alboroto de gaviotas. Brevisimo silencio.- "Arrójenlo al mar" -dijo el Primer Magistrado-: "Los tiburones harán el resto", Ibidem, pp. 70-71.

- 55.- Ibidem, p. 72.

- 56.- Véanse las páginas 32-33 de la misma obra en las que el Primer Magistrado cede la zona bananera del Pacífico aceptando el imperialismo yanqui.

- 57.- CARLOS RANGEL, "Latinoamérica y los Estados Unidos", en Del buen salvaje al buen revolucionario, loc. cit., pp. 54-55.

- 58.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 79.

- 59.- Ibidem, pp 81-82.

- 60.- Ibidem, p. 84.

- 61.- ESTHER P. MOCEGA-GONZALEZ, "El transfondo hispánico en la narrativa carpenteriana", en Anales de literatura hispanoamericana, nº 4, Madrid, 1975, p. 266.

- 62.- RITA GNUTZMANN, "Reseña a El recurso del método", en Anales de literatura hispanoamericana, nº 4, Madrid, 1975, p. 326.

- 63.- MARIO BENEDETTI, "El recurso del supremo patriarca", loc. cit., p. 18.

- 64.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 82.

- 65.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 86.

- 66.- Danubio Torres Fierro critica la postura fácil de Alejo Carpentier que contribuye al fracaso de El recurso del método: "El autor, guiado por un oficio que ya ni siquiera es el del escritor sino el de afinado virtuoso, se deja caer en las facilidades y las concesiones, trampear por sus propias habilidades retóricas. Por su "recurso del método", como diría un malicioso. Así, no hay misterio ni enigma, espesor ni densidad, distancia ni comentario. Se da vueltas, aburrida y cansinamente, a una especie de palanca que se encarga a su vez de accionar un mecanismo reiterativo, exangüe, en última instancia infecundo ", DANUBIO TORRES FIERRO, "Alejo Carpentier (I)", en Los territorios del exilio, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, p. 62.

- 67.- Ibidem, pp. 62-63.

- 68.- JEAN-PIERRE RESSOT, "Formes narratives de l'engagement dans Le recours de la méthode d'Alejo Carpentier", en Alejo Carpentier et son oeuvre, Sud revue littéraire, Paris, 1982, p. 52.

- 69.- Ibidem.

- 70.- Ibidem, p. 57.

- 71.- Ibidem, p. 58.

- 72.- BORIS TOMASHEVSKI, "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Madrid, Siglo XXI, 1970, p. 199.

- 73.- JAIME MEJIA DUQUE, "Los "Recursos" de Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, Año XV, nº 89, La Habana, Marzo-Abril 1975, p. 455

- 74.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 94.

- 75.- La importancia que para el Primer Magistrado tiene París se refleja en el siguiente párrafo: "Miraba el cielo raso de molduras yesosas con una amargura acaso jamás conocida. Poco le hubiera importado ser tratado de "carnicero", de bárbaro, de cafre, de lo que fuera, en sitios que nunca le habían sido gratos y que, por lo mismo, dotaba, en su conversación de atributos peyorativos. En su boca, Berlín era ciudad que no había usurpado su nombre primi-

tivo de "lugar de osos", con la pesadez arquitectónica de su Puerta de Brandemburgo, semejante a una locomotora de granito, su templo de Pérgamo entre paredes, unter-den-linden; Viena, pese a una forma de elegancia y voluptuosidad debida a la ópera y a los valeses, era, en realidad, terriblemente provinciana, con sus oficialillos sacados de tintorería, sus diez o doce restaurantes ansiosos de parecerse a los de acá, tras de un Danubio café con leche que sólo se azulaba algún día 29 de año bisiesto; Berna, burgo tedioso, con sus estatuas de heraldos hélvetas en medio de calles que eran un vasto muestrario de relojes y barómetros; en Roma, cada plaza, cada bocacalle, era un escenario de ópera, con transeuntes que, vestidos como lo estuvieran, hablaran de lo que hablasen, estaban siempre en tónica de coristas de La forza del destino o Un ballo in maschera, en tanto que Madrid era cosa de género chico, con sus puestos de agua, azucarillos y aguardientes, sus serenos, de llavero en la cintura, y sus tertulias de café donde los amaneceres se pintaban sobre un aldeano panorama de chocolates trasnochados y picatostes de ayer, yendo a dormir los unos, mientras otros iniciaban sus jornadas en madrugada de churros, cazalla y tabaco de a quince... Paris, en cambio, era Tierra de Jauja y Tierra de Promisión, Santo Lugar de la Inteligencia, Metrópoli del Saber vivir, Fuente de Toda Cultura, que, año tras año, en diarios, periódicos, revistas, libros, alababan -luego de colmar una suprema ambición de vivir aquí- los Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, y tantos otros latinoamericanos que de la Ciudad Mayor habían hecho, cada cual a su manera, una suerte de Ciudad de Dios...", Ibidem, pp. 95-96.

- 76.- CELIA CORREAS DE ZAPATA, art. cit., p. 12.
- 77.- ALEJO CARPENTIER, El recurso de método, loc. cit., pp. 98-99.
- 78.- Ibidem, pp. 100-101.
- 79.- JEAN-PIERRE RESSOT, art. cit., p. 58.
- 80.- ALEJO CARPENTIER, El recurso de método, loc. cit., pp. 128-129.
- 81.- Ibidem, p. 129.
- 82.- Ibidem, p. 131.
- 83.- Ibidem, p. 122.
- 84.- Ibidem, pp. 122-123.
- 85.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 86.
- 86.- LUTZ WINCKLER, La función social del lenguaje fascista, Barcelona, Ariel, 1979, p. 49.
- 87.- ALEJO CARPENTIER, El recurso de método, loc. cit., p. 131.
- 88.- ANGEL RAMA, "Un culto racionalista en el desenfreno tropical", en Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., pp. 46-47.

- 89.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 121.
- 90.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 70.
- 91.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 132.
- 92.- ANGEL RAMA, "Los adioses de Alejo Capentier", ECO, n^{os} 224-225-226-, Bogotá, junio-julio-agosto 1980, p. 143.
- 93.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 137.
- 94.- Ibidem, p. 147.
- 95.- ALEJO CARPENTIER, "Conciencia e identidad de América", en La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., pp. 109-110.
- 96.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., pp. 161.
- 97.- Ibidem, p. 185.
- 98.- Significativo del terror es la suspensión de los carnavales: "Por fulminante disposición presidencial quedaron suspendidos los carnavales y la Prisión Modelo se llenó de máscaras. Y hubo aullidos y estertores, y garrotas apretadas, y fresas de dentista girando en muelas sanas, y palos y latigazos, y sexos taconeados, y hombres colgados por tobillos y muñecas, y gentes paradas durante días

sobre ruedas de carretas, y mujeres desnudas, corridas a cintarazos por los corredores, despatarradas, violadas, de pechos quemados, de carnes penetradas con hierros al rojo;", Ibidem, p. 208.

- 99.- JAIME MEJIA DUQUE, art. cit., p. 157.

-100.- Representativo del ataque al gobierno del Primer Magistrado es el párrafo que transcribimos: "Una mañana, la noticia corrió de boca a oídos: en largo editorial, el especialista de asuntos latinoamericanos del New-York Times hacía un implacable análisis de nuestra bancarrota, hablaba de represiones policiales y de torturas, aclaraba el misterio de ciertas desapariciones, denunciaba asesinatos que aún se desconocían aquí, recordando que el Primer Magistrado, puesto en la categoría de los Rosas, del Doctor Francia -quien fuera Dictador Vitalicio del Paraguay-, Porfirio Díaz, Estrada Cabrera, de Guatemala, y Juan Vicente Gómez, de Venezuela -como quien hubiese hablado de Luises de Francia o Catalinas de Rusia- llevaba cerca de veinte años en el Poder", ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p 217.

-101.- Ibidem, p. 223.

-102.- Ibidem, p. 230

-103.- DONALD SHAW, Nueva narrativa hispanoamericana, loc. cit., p. 87.

-104.- MIRCEA ELIADE, "Grandeza y decadencia de los mitos", en Mito y

realidad, Barcelona, Labor, 1968, p. 155.

-105.- Ibidem, p. 153.

-106.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., pp. 232-233.

-107.- MIRCEA ELIADE, "Pervivencias del mito y mitos enmascarados", en Mito y realidad, loc. cit., p. 191.

-108.- DONALD L. SHAW. op. cit., p. 87.

-109.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 70.

-110.- DOMINGO MILIANI, "El dictador objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: Yo, el Supremo y El recurso del método", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, Agosto 1976, pp. 482-483.

-111.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 239.

-112.- La hipocresía del Primer Magistrado se patentiza en el siguiente párrafo; argumenta el poder de los EE. UU. de esta forma: "Tú tienes tus ídolos. Bien. Los respeto. Pero no te olvides de que los gringos son los romanos de América. Y contra Roma no se puede. Y menos con gente de alpargata... [tono íntimo, ahora]... Puedes hablarme con toda confianza, como a un hermano mayor. Yo tengo una experiencia política que ustedes no tienen. Podría explicarte por qué unas cosas

son posibles y otras no. Todo lo que quiero es entender... Que nos entendamos... Confíate a mí... Dime..." -"¡Ni loco!"- respondió el otro", Ibidem, p. 240.

-113.- Ibidem.

-114.- Ibidem, pp. 243-244.

-115.- CARLOS RANGEL, "Las formas del poder político en América Latina (1)", en Del buen salvaje al buen revolucionario, loc. cit., pp. 201-202.

-116.- CARLOS MARIA YDIGORAS, "Cuba", en América contra América, Barcelona, Argos Vergara, 1982, pp. 291-292.

-117.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 250.

-118.- Ibidem, pp. 259-260.

-119.- Ibidem, p. 260.

-120.- Ibidem, pp. 263-264.

-121.- MIRCEA ELIADE, "Los mitos y la historia", en El mito del eterno retorno, loc. cit., p. 48.

-122.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 293.

-123.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 71

-124.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 309.

-125.- Ibidem, p. 322.

-126.- Ibidem, p. 329.

-127.- Ibidem, p. 338.

-128.- ANGELA B. DELLEPIANE, art. cit., p. 70 (El paréntesis es nuestro).

-129.- JEAN-PIERRE RESSOT, art. cit., pp. 54-55.

-130.- ALEJO CARPENTIER, La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, loc. cit., p. 19.

-131.- ALEJO CARPENTIER, El recurso del método, loc. cit., p. 327.

-132.- Ibidem, p. 341.

264

CAPITULO QUINTO

EL OTOÑO DEL PATRIARCA

1.- GENERALIDADES

La progresión dialéctica de nuestra investigación nos adentra en la obra de Gabriel García Márquez que se ha mencionado a lo largo del estudio. El otoño del patriarca, obra de difícil lectura, es otro eslabón que pretendemos enlazar a la cadena formada por el tema del dictador en la novela hispanoamericana contemporánea.

Mario Vargas Llosa describe al escritor como ser rebelde e insatisfecho de la realidad. "El deicida -opina Vargas Llosa- que sigue escribiendo es aquél que no consigue resolver, ni para bien ni para mal, el problema básico que es germen e impulso de su vocación: su rebeldía radical y el carácter ciego de esa rebeldía. En él, la ruptura con la realidad es una situación que se renueva y confirma, a través de experiencias sucesivas, semejantes o distintas de la inicial y la praxis de la vocación sólo alivia esa insatisfacción profunda de la realidad mientras el deicida la asume, pero luego retorna, más imperiosa que antes, como la necesidad del alcohol para el borracho o de droga para el adicto. Por eso resulta más lógico hablar del vicio que de la profesión de la literatura: escribir es para el deicida, como beber para el alcohólico o inyectarse para el narcómano, su manera de vivir" (1). Si para Vargas Llosa Gabriel García Márquez es un "deicida" creemos necesario exponer cómo concibe la realidad el autor de El otoño del patriarca.

En una entrevista con Ernesto González Bermejo el autor dice: "Me di cuenta de que la realidad es también los mitos de la

gente, es las creencias, es sus leyendas; son su vida cotidiana e intervienen en sus triunfos y en sus fracasos. Me di cuenta de que la realidad no era sólo los policías que llegan matando gente, sino también toda la mitología, todas las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente, y todo eso hay que incorporarlo" (2). El autor en sus obras hace referencia a la realidad porque su "compromiso es con toda la realidad" (3).

Vargas Llosa opina que "toda gran literatura tiene que fundarse sobre una realidad concreta" (4). Pero "la realidad concreta" de América Latina está mediatizada por la idiosincrasia de su gente, que supera los límites de la realidad real y la impregna de la subjetividad. El propio García Márquez la llama "pararrealidad" porque se forma "de los presagios, de la telepatía, de muchas de esas creencias premonitórias en que vive inmersa la gente latinoamericana todos los días, dándole interpretaciones supersticiosas a los objetos, a las cosas, a los acontecimientos. Interpretaciones, además, que vienen de nuestros ancestros más remotos" (5). De ahí que la realidad latinoamericana llegue a niveles fantásticos; de ahí que la obra de Gabriel García Márquez esté impregnada de mitos, que no son evasión de la realidad con la que él se compromete, sino que en la narración de Gabriel García Márquez todo hace referencia a la realidad del hemisferio latinoamericano, su propia realidad.

La trayectoria literaria de Gabriel García Márquez en concomitancia con la realidad es un intento de profundizar en ella, para buscar una verdad última por medio de los personajes ficticios. Según Angel Rama, "lo que García Márquez pretende ^{es} entender, a fondo, el

por qué del destino de sus pequeños personajes pueblerinos; encontrar la clave que explique sus vidas frustradas. (...) Le escuece no entender. Desde el comienzo de su producción literaria viene sospechando que pueda haber otras explicaciones que rozarían un ámbito metafísico, y por eso se desplaza del realismo de la fantasmagoría (...), en definitiva hace que su obra se instale en un realismo alucinado" (6). Su preocupación por descifrar el secreto de la humanidad, como realidad universal, se manifiesta en el tema de la soledad que se reitera en su obra narrativa como obsesión progresiva (7).

El razonamiento de Octavio Paz en torno a la soledad se relaciona con la concepción que Gabriel García Márquez tiene de la Humanidad. "Todos los hombres -escribe Octavio Paz- en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza (...) consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad" (8). Desde "el fondo último de la condición humana" el autor, consciente de la sola y única realidad -la soledad del individuo-, desarrolla un mundo de ficción en el que sus personajes se enfrentan a ella. Esta obsesión no evita que Gabriel García Márquez siga creando sino que le incita a narrar; además manifiesta su preocupación por el hombre, su deseo por descubrirlo y de transmitir hasta dónde la soledad puede ser la causante de las frustraciones y los fracasos humanos (9). La relación entre Octavio Paz y Gabriel

García Márquez radica en que ambos escritores conocen al hombre y manifiestan el peligro de la soledad, puesto que "la comunión" con otros hombres o "la solidaridad" de la humanidad evitaría las frustraciones que proceden de la absoluta soledad.

En El otoño del patriarca la soledad también es el paradigma que teje toda la obra. "Es una novela -opina Oscar Collazos- sobre la soledad del poder" (10).

La idea de escribir un libro sobre un dictador surge en García Márquez en Caracas tras la caída de Pérez Jiménez, pero lo que con esta obra intenta descubrir es "la chispa que genera el poder" (11). Para ello parte de la imagen "de un dictador inconcebiblemente viejo que se queda solo en un palacio lleno de vacas" (12). El autor, para meditar sobre el poder, se centra en los dictadores de América Latina, por eso aparecen las vacas ya que estos dictadores "son -dice García Márquez- feudales y ganaderos, dictadores agropecuarios" (13).

Estas ideas nos ilustran sobre la génesis de la obra y nos centran en ella, ya que sin ellas probablemente hubiéramos tenido que recurrir a la elucubración como la mayoría de los críticos. Sin profundizar en la génesis pero considerándola necesaria para la comprensión de El otoño del patriarca, nos introducimos en su relación con las obras ya estudiadas.

La piedra angular de nuestro estudio es el mito de la figura del dictador que con Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias configura

la novela del dictador en la literatura hispanoamericana. Esta configuración continúa su proceso, que, como se ha demostrado, Alejo Carpentier -desde la conciencia del dictador- lleva a su desmitificación. Pero este proceso desmitificador en la obra del escritor cubano "no está representado artísticamente, corresponde a una voluntad constructiva y lo inferimos sólo por el criterio de verdad histórica, por el andamiaje ideológico de la novela" (14). En El otoño del patriarca la desmitificación del dictador se trata desde otra perspectiva, coherente con la génesis que Gabriel García Márquez quiso desarrollar. La convivencia del mito con el personaje humano -perdido en su soledad, buscando el amor y dominado por el terror a la muerte- está presente en la obra. Dualidad que responde al mundo de apariencias y, en contraste, a la realidad del personaje. Desde este doble enfoque se desarrolla la obra. Así pues, la desmitificación en El otoño del patriarca está integrada al argumento, ya que, como señala Bernardo Subercaseaux, "la vida y la muerte del patriarca es también la vida y la muerte del mito" (15).

Según Mircea Eliade "la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría"(16). Lo que Gabriel García Márquez intenta revelar, con la mitificación y la consecuente desmitificación del dictador, es la causa que ha conservado este mito en América Latina. El modelo del dictador hispanoamericano puede revelar una parte de su realidad. Carlos Fuentes al hablar de la realidad hispanoamericana afirma que sus dos extremos son: "por un lado, la naturaleza y, por

otro, el dictador a la escala nacional o regional" (17). De ahí que Gabriel García Márquez se preocupe por el dictador, como realidad integrante de América Latina, e intente desenmascarar el mito del poder personificándolo en la figura del dictador.

2.- SIGNIFICACION DEL MITO

El intento de analizar el mito del dictador y su desmitificación es el objetivo que perseguimos en El otoño del patriarca. Esta obra "se distingue -según Seymour Menton- por su complejidad cronológica, narrativa y estilística" (18). Gabriel García Márquez aborda el enigma del poder y lo desarrolla a partir de los dictadores de América Latina. La síntesis que el autor hace de la historia de los países y de los dictadores del hemisferio latinoamericano, tomando como foco el concepto -poder-, implica dar forma a una temática amplia y también complicada. De la dificultad del tema abordado surge una obra con una forma también compleja. Este argumento se justifica con las palabras de Vargas Llosa, quien asegura que "un 'tema' sólo existe encarnado y una 'forma' sólo existe cuando en ella se encarna un tema dado. El verbo 'encarnar' es capcioso, sugiere que un tema podría pre-existir a su forma y viceversa. No es así. Hay una interacción dinámica entre ambos componentes de la narración: un 'tema' se forma y transforma según van siendo decididas, elegidas, las palabras y el orden que lo plasman" (19).

Gabriel García Márquez da forma al dictador arquetípico latinoamericano (20); combina el mito con la estructura mítica correspondiente y, coherente con la génesis que lo lleva a embarcarse en la peripecia de descubrir los más oscuros lados del poder, desenmascara al personaje mítico enfrentándolo a la soledad del poder. La interacción entre "el tema" y "la forma" en esta obra se manifiesta con claridad. De ahí que de la empresa abordada el resultado haya sido una obra

que la mayor parte de los críticos consideran compleja.

La crítica ha señalado que la estructura de esta obra "engloba dos visiones distintas del patriarca: la mítica y la inmediata, es decir, la no mítica" (21). El autor parte del mito para introducirse, por medio del doble proceso narrativo, en la intimidad del personaje y descubrir su realidad. "La visión mítica y la inmediata" se juxtaponen a lo largo de la narración.

Si Gabriel García Márquez parte del personaje mítico consideramos oportuno traer a colación lo expuesto por Michel Zérafra acerca de la literatura mítica ya que clarifica su significación. "Une littérature mytique -postula Michel Zérafra- développe un cosmos où ce que nous nommons l'humain, le naturel et le surnaturel se livrent à une vaste et minutieuse partie d'échanges et de métamorphoses. La pensée mytique n'oppose pas les dieux aux hommes. Elle divinise l'humain et humanise le divin. Elle fait d'une divinité le double supérieur de l'homme, et, symétriquement, de l'animal ou du végétal les doubles inférieurs de l'humain. Cette supériorité et cette infériorité sont toutefois non pas de valeur, mais de niveau, ou de règne. L'espace du mythe comprend plusieurs zones distinctes mais solidaires entre elles, et il appartient justement au récit du mythe de concrétiser en paroles cette solidarité dont les effets sont constants, cycliques, symétriques" (22). Con esta perspectiva se puede comprender la compleja labor de García Márquez al presentar al dictador mítico juxtapuesto al personaje humano.

Hay que tener en cuenta la importancia que cobra el mito en la literatura del siglo XX. James Joyce se consagra como narrador de la novela mítica, difícilmente se puede olvidar la influencia que tuvo y sigue teniendo su método mítico de novelar. Pero existe una divergencia entre las narraciones míticas europeas y las hispanoamericanas. Las primeras responden al deseo -señalado reiteradamente por la crítica- de huir de la realidad y de la historia. Por el contrario en la literatura hispanoamericana el mito es la forma que mejor refleja la realidad y el ser hispanoamericano. Por ello Gabriel García Márquez recurre a los mitos para narrar la historia y la realidad hispanoamericanas, además su narrativa manifiesta la presencia de su conciencia mítica que "indica -como observa Michael Palencia-Roth- cierta actitud ante la realidad" (23).

La actitud de García Márquez ante la realidad no es individual, sino que es el reflejo de la realidad vivida por mucha gente, quizá, por muchas culturas puesto que en América Latina el mito forma parte de su idiosincrasia. Carlos Rincón reflexiona sobre la importancia del mito en Latinoamérica y señala: "Multitud de elementos de mitologías vivas y actuantes forman parte constitutiva de la ideología propia de amplísimas masas latinoamericanas" (24). Por ello no sólo será García Márquez quien trate estéticamente la realidad mítica, sino que un vasto número de escritores -entre otros Carpentier, Rulfo, Arguedas, Graciliano Ramos- conjugan en sus obras "la metamorfosis de una conciencia mitológica y una imaginación mitologizante específicas -caribeña, quiché, andina, del Sertão, etc.- con una interpretación histórica de la realidad latinoamericana. La interpretación mítica

con la interpretación de los mitos" (25). Gabriel García Márquez no observa o analiza el mito desde una perspectiva superior sino que lo encarna en la escritura. Jorge Ruffinelli esquematiza la actitud del autor y separa la escritura mítica de García Márquez del género fantástico. "García Márquez -opina Ruffinelli- rescata los elementos imaginativos populares y los vierte y recrea en su literatura sin despreciarlos, al contrario, manteniéndoles la misma temperatura, la misma verosimilitud (...). Es esa atención igualitaria, mimetizada con naturalidad; ese respeto y su vivencia de los mitos populares y de la imaginación de la gente, lo que permitió a García Márquez encontrar una escritura espontáneamente mítica (a diferencia de Borges), y escribir Cien años de soledad. Y la credulidad en su propia fantasía, la potenciación de lo mítico en real, es lo que lo separa radicalmente, por ejemplo, del género fantástico. La fantasía no irrumpe con escándalo y sorpresa en la realidad. Es realidad, es un elemento más del mundo cotidiano" (26). Por ello hemos afirmado que su actitud no es individual sino que se hace eco de la colectividad latinoamericana y, de esta forma, consigue que su narrativa sea totalizadora.

El otoño del patriarca documenta la transformación del tirano histórico en el mítico (27), para ello García Márquez crea un personaje mítico ya que "quiere sacar a la luz los fundamentos de un mito para revelarlo y, en última instancia, erradicarlo" (28). Pero no basta con la creación de un personaje mítico porque la esencia del mito está dentro de la estructura mítica, que se manifiesta por el empleo de imágenes. Generalmente en las narraciones míticas se utilizan imágenes semejantes a las narraciones religiosas, se da énfasis a estructu-

ras espacio-temporales y se utiliza la repetición como técnica narrativa, dando preferencia a la circularidad sobre lo lineal (29). Con la progresión de este estudio podremos verificar si el autor de El otoño del patriarca ha creado una novela mítica en su totalidad, y de qué forma continúa el proceso desmitificador de la figura del dictador en la narrativa hispanoamericana.

3.- MUNDO DE APARIENCIAS

Gabriel García Márquez en su trayectoria literaria ha buscado innovaciones y ha realizado experimentos, pero su atención se ha centrado fundamentalmente en el tratamiento del tiempo. En la historia literaria se le ha dado mucha importancia al tiempo narrativo. Tanto el Orlando de Virginia Woolf, como La Biblia, el Quijote o Las historias de Jacob de Thomas Mann, por citar sólo algunas obras representativas, tienen en común el tratamiento del tiempo desde una misma perspectiva: la libertad. "Es un tiempo -postula Emir Rodríguez Monegal- al margen del tiempo que, a veces, se inserta en el tiempo de los relojes y los calendarios. Es un tiempo vivo y caprichoso que a veces se vuelve sobre sí, mordiéndose rabiosamente la cola, y otras se echa a dormir en una total inmovilidad. Es un tiempo que confunde episodios lejanos, sintetiza un mismo destino en la peripecia de varias personas distintas o hace posible encuentros entre seres que han vivido en distintas ondas cronológicas. Es el tiempo totalmente libre. El tiempo de la fábula" (30). Si en Cien años de soledad el autor trabaja desde el anacronismo para perforar la materia novelesca y hundirse en su misma entraña mágica (31), en El otoño del patriarca tampoco existe un montaje cronológico ni un sistema temporal establecido sino que la novela está montada "sobre su negación (la del tiempo), sobre el desorden de su destrucción" (32). Ciertamente el autor al crear intenta que el tiempo no le atrape, por ello lo deja libre y lo utiliza según requiera la evolución narrativa.

Cabe decir que El otoño del patriarca es el fin del dictador

propuesto cíclicamente y de forma confusa puesto que el lector llevado por la escritura no sabe si ha muerto con certeza hasta el final de la obra, e incluso la obra abre la posibilidad de que haya muerto varias veces. Esta dificultad quizá surja del diseño temporal de la novela que se puede describir, como observa George McMurray, "mediante una espiral integrada por seis configuraciones circulares -correspondientes a las seis unidades- cada una de las cuales comienza con la muerte del patriarca, evoca luego una cadena de sucesos en el pasado y finalmente concluye con uno de los acontecimientos de su vida" (33). De esta forma el círculo argumental se cierra al final de la obra.

Otro recurso técnico que contribuye a la confusión del lector es el continuo desplazamiento del punto de vista. Esta innovación crea ambigüedad ya que, como señala Menton, "no hay ^{un} narrador omnisciente ni la realidad es única y fija" (34). García Márquez recurre al narrador colectivo que representa a la cultura popular; es decir el lector recibe una serie de información cíclica por medio del yo colectivo. Esta configuración cíclica parte de "un destinador (nosotros) hacia un destinatario (nosotros), de este modo, la información -según Julio Ortega- es circular y se va desplazando al procesar los mensajes, al formalizarlos en nuevos círculos de incorporación. Constantemente, el lugar del destinador lo ocupa un yo momentáneo que forma parte de un narrador plural, al que entrega su mensaje antes de retornar al coro narrativo latente" (35). Precisamente la alternancia del punto de vista cobra especial importancia porque el narrador colectivo informará del mito del patriarca así como de su desmitificación; pero siempre desde una perspectiva ambigua ya que la cultura popular es transmitida

oralmente, y lo que el autor hace en esta obra se puede denominar "la escritura del habla" (36). Por ello la imprecisión, en ciertos momentos, de la información que el lector recibe -reflejo de la transmisión oral de generación en generación- ha inducido a que se califique esta obra de caótica. El caos que produce la lectura de El otoño del patriarca surge de su propia estructura puesto que no responde a una lógica histórica sino que es, como señala Collazos, "la lógica de una ficción que se hace y deshace, que da un paso adelante y otro atrás para, en el siguiente paso, dar dos pasos más adelante. En los círculos concéntricos, uno es más amplio que el siguiente" (37). De hecho, la historia de El patriarca se conoce retrospectivamente, es decir la aparición de nuevos elementos da lugar a la evocación de algún episodio del pasado de El patriarca que amplía la información, pero que sigue provocando en el lector una acuciante inseguridad, puesto que hasta el final no se tiene la certeza de que ya desde el comienzo El patriarca está muerto, espejismo que se crea por la constante evocación.

En este apartado intentamos analizar la vertiente mítica de El patriarca, separándola de la otra vertiente, la de su desmitificación. Gabriel García Márquez yuxtapone ambas vertientes y provoca sorpresa en el lector ya que "los discursos míticos que constituyen la formación de su fama fantasmagórica chocan violentamente con los discursos históricos verdaderos. La visión mítica del patriarca se realiza yuxtaponiéndola al lado de los datos supuestamente verídicos" (38). Precisamente nuestro análisis intenta la separación de ambos planos. Partimos de la vertiente mítica que denominamos "mundo de

apariencias", porque hecho su análisis podremos investigar el desenca-
denamiento progresivo de su desmitificación. Además conocido el "mundo
de apariencias" resultará más fácil penetrar en "la realidad de El
patriarca", en su desmitificación. Según Onstine el autor "toma como
modelo estructural a la misma figura mítica cuya vida íntima desmitifica"
(39), lo que justifica la estructuración que hacemos de la obra y
a la que hemos hecho referencia.

La organización del mundo aparente de El patriarca implica
buscar las claves para que el análisis de esta obra responda a una
lógica. Hay que observar que Gabriel García Márquez alude "al tiempo
estancado" existente en la casa presidencial. Se puede decir que el
autor prescinde del tiempo histórico para narrar la vida de El patriarca
desde la primera página de la obra. Se aprecia que el mito del personaje
es el eje estructural, pero esta vaga aparición se fija en la progresión
narrativa. El mito del origen del poder ocupa la realidad narrativa
que prescinde de la historia, puesto que la desinformación popular
implica falta de identidad histórica. El modelo mítico del origen
del poder sustituye a la historia como se verifica en el texto:

"en nuestra época no había nadie que pusiera en duda la
legitimidad de su historia, ni nadie que hubiera podido demos-
trarla ni desmentirla si ni siquiera éramos capaces de esta-
blecer la identidad de su cuerpo, no había otra patria que
la hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado
y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta,
reconstituida por él desde los orígenes más inciertos de

su memoria" (40).

Desde esta perspectiva lo que se narra es la ocupación del poder. Gabriel García Márquez a pesar de que en esta labor mitologizante se desentiende de la cronología (41) divide la realidad del poder en un antes y en un después. El antes hace referencia a la época en que todavía el poder de El patriarca no se había establecido y que se caracterizó por su inseguridad:

"aquellos tiempos de godos en que Dios mandaba más que el gobierno, los malos tiempos de la patria (...), una patria que entonces era como todo antes de él, vasta e incierta" (42).

Por contraposición el después lo ocupa la eternidad de su gobierno. Un tiempo sin término, un gobierno sin fin que acaba con sucesivas generaciones y que se transmite de generación en generación sin que nadie pueda reconocer su verdadera imagen:

"Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, porque ninguno de nosotros lo había visto nunca, (...) cuando nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder" (43).

El sentido histórico está ausente desde el principio de la obra, por ello el código mitológico se incorpora en el texto y se manifiesta fundamentalmente por medio de la cultura popular que se hace patente por el recurso de llevar a la escritura la transmisión oral. Así pues, el narrador o los narradores parten de "la perspectiva de la gente que, en la calle, chismea, murmura, se apodera de los hechos real objetivos y los manipula con la fantasía aumentándolos, coloreándolos, mudándolos en mito y leyenda" (44). Por ello hay que tener en cuenta que el texto no es el relato de la verdad histórica, sino que el lector se enfrenta con una versión trastocada de lo ocurrido durante el gobierno interminable de El patriarca. Precisamente su desmitificación surge por los discursos que manifiestan más objetividad y que, quizá, sean más fieles a la historia. Esto corrobora la yuxtaposición de las dos vertientes que analizamos.

Gabriel García Márquez se centra en los años que ocupan el "otoño" de El patriarca, pero de todas formas hace referencia a sus orígenes. Según Palencia-Roth "de casi todo héroe mítico-religioso se relata un nacimiento extraordinario" (45), efectivamente El patriarca responde por su nacimiento a este modelo:

"se sabía que era un hombre sin padre como los déspotas más ilustres de la historia, que el único pariente que se le conoció y tal vez el único que tuvo fue su madre de mi alma Bendición Alvarado a quien los textos escolares atribufan el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su

destino mesiánico" (46).

El paralelismo entre su nacimiento y el de Cristo ya ha sido observado por la crítica. Pero este paralelismo continúa al relatar las cualidades de El patriarca:

"los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas, que amaba a los niños y a las golondrinas, que conocía el lenguaje de algunos animales, que tenía la virtud de anticiparse a los designios de la naturaleza, que adivinaba el pensamiento con sólo mirar a los ojos y conocía el secreto de una sal de virtud para sanar las lacras de los leprosos y hacer caminar a los paralíticos" (47).

No sólo tiene estas cualidades que confirman su mitificación, sino que el autor completa el ciclo mítico sometándolo a la resurrección:

"las mismas campanas de júbilo que habían empezado celebrando su muerte y continuaban celebrando su inmortalidad, y había una manifestación permanente en la Plaza de Armas con gritos de adhesión eterna y grandes letreros de Dios guarde al magnífico que resucitó al tercer día entre los muertos, una fiesta sin término que él no tuvo que prolongar con maniobras secretas como lo hizo en otros tiempos" (48).

Tras este acontecimiento comienza su "otoño", sinónimo de desilusión que provoca Patricio Aragonés diciéndole la verdad antes de morir y comprobándola el propio patriarca (49). Existe contraste entre la reacción de la gente que con su resurrección presencia la apoteosis de El patriarca y su propia reacción, puesto que a partir de la muerte de Patricio Aragonés tiende progresivamente a aislarse en la casa presidencial, no sólo como consecuencia de la edad sino de la desconfianza que tiene en los otros (50). Por contrapartida la gente confía en él, tal había sido su poder que dependen absolutamente de él:

"lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón, invulnerable al tiempo, consagrado a la dicha mesiánica de pensar para nosotros, sabiendo que nosotros sabíamos que él no había de tomar por nosotros ninguna determinación que no tuviera nuestra medida, pues él no había sobrevivido a todo por su valor inconcebible ni por su infinita prudencia sino porque era el único de nosotros que conocía el tamaño real de nuestro destino " (51).

Este texto testimonia la ausencia de identidad puesto que el poder de El patriarca ahoga la individualidad. El mito del origen del poder provoca la pérdida del origen individual y colectivo. Se puede decir que es "un mundo al revés" puesto que el poder o la dictadura de El patriarca lo trastoca. La inversión funciona constantemente, hasta tal punto el poder domina la individualidad que se teme que

su muerte provoque el fin del mundo, el apocalipsis:

"hasta los menos cándidos esperábamos sin confesarlo el cumplimiento de predicciones antiguas, como que el día de su muerte el lodo de los cenegales había de regresar por sus afluentes hasta las cabeceras, que había de llover sangre, que las gallinas pondrían huevos pentagonales, y que el silencio y las tinieblas se volverían a establecer en el universo porque aquél había de ser el término de la creación " (52).

La importancia de la hipérbole en el arte de narrar de Gabriel García Márquez no se puede olvidar. Es uno de los recursos que identifica a este escritor, puesto que su pretensión es "crear un mundo que sea el mundo novelesco por excelencia" (53) y con el uso de la hipérbole este proyecto se puede alcanzar, sería mejor decir que García Márquez lo consigue. "La exageración hiperbólica -afirma Ricardo Gullón- puede producir efectos cómicos (...), desembocar en una imaginería lírica (...), o en una visualización fantástica de la realidad" (54). Si como subraya la crítica, El otoño del patriarca es una obra lírica, o si la naturaleza de esta novela es poética se puede decir que se debe a los procedimientos retóricos de carácter metafórico utilizados por Gabriel García Márquez. Uno de ellos es la hipérbole. Por medio de la hipérbole el autor expresa la idea del poder que transgrede la realidad. "El poder -postula José-Miguel Oviedo- colinda con la irrealidad, con la exageración: es un motivo de horror y de risa. Esta identificación alcanza en el Otoño su punto de fusión más intenso

y preciso: la hipérbole del poder se expresa a través del poder de la hipérbole" (55). Precisamente la desmesura del poder sublima a la realidad, por ello el poder de El patriarca adquiere la categoría mítica. Aunque esta obra relate la vida del tirano y la imagen central sea la del dictador, lo que subyace en todo el libro es la deformación y el delirio del poder. Se puede apreciar la omnipotencia del poder en la interpretación que el pueblo hace de él. El mundo de la narración está siempre haciéndose a través de los ciclos del poder, por eso "el pueblo percibe en el poder las señales del comienzo de los tiempos y, a la vez, del final de los tiempos" (56). Ciertamente esta percepción mítica resulta "del encuentro de dos elementos real objetivos: hechos históricos y fantasía colectiva. Esta facultad subjetiva se apodera de aquéllos y los somete a un proceso de desnaturalización que puede desembocar en lo imaginario" (57). Así pues, los tiempos se rehacen míticamente con la utilización de la hipérbole; ya ha señalado Vargas Llosa que la exageración es una de las formas de tratar la materia narrativa desde la perspectiva mítico-legendaria (58).

Los ciclos del poder o la vida de El patriarca se delimitan mediante una frase temporal (59). La circularidad no sólo del tiempo sino de la materia narrada es otra de las características de la obra. Durante las diferentes etapas de su vida El patriarca tiene las mismas reacciones ante acontecimientos diferentes. Ante un acontecimiento contrario a su voluntad se aísla, tras el aislamiento surge, se podría decir -renace- con más poder. Ejemplificador de este argumento es su reaparición tras la muerte de Bendición Alvarado, su madre:

"y entonces empezaron las campanas de duelo en la catedral y después las de todas las iglesias y después las de toda la nación que doblaron sin pausas durante cien días, y quienes despertaron por las campanas comprendieron sin ilusiones que él era otra vez el dueño de todo su poder y que el enigma de su corazón oprimido por la rabia de la muerte se levantaba con más fuerza que nunca contra las veleidades de la razón y la dignidad y la indulgencia, porque su madre de mi vida Bendición Alvarado había muerto en aquella madrugada del lunes veintitrés de febrero y un nuevo siglo de confusión y de escándalo empezaba en el mundo" (60).

Los tiempos se rehacen míticamente; en cada acontecimiento interviene la imaginación. El mito no es un producto de la historia sino que es "el que vivifica con su corriente la imaginación histórica y el que estructura los conceptos mismos de la historia"(61). Por ello el poder mítico de El patriarca se rehace; la reiteración de acciones, de actitudes y de frases provocan en el lector la "sensación de déjà vu, de saber que uno, en alguna profundidad de su inconsciencia, ha vivido antes lo que ahora parece que estuviera experimentando por primera vez" (62). De nuevo cuando El patriarca hace a su hijo general de división reaparecen los presagios de nuevos tiempos (63). Estos ciclos reiterativos contribuyen a formar el mito de su inmortalidad, a lo que ayuda la imaginación popular. Pero en la progresión narrativa la imaginación de Gabriel García Márquez no se limita, lo imaginario sostiene a la obra. Y con la imaginación en libertad el autor evoca la mitología

de la Conquista, pero no evoca "sus hechos reales sino el modo como fueron contados o imaginados por las generaciones humanas, proporcionándonos -opina Ángel Rama- esa verdad que no es la del acaecer histórico sino la de la vivencia siempre presentizada de lo que ya ha pasado y por lo tanto puede ser objeto de apropiación francamente subjetiva" (64). Ciertamente Gabriel García Márquez hace alarde de su subjetividad y hace una interpretación muy personal del descubrimiento de América, como se verifica en el texto:

"y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar (...), y no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, (...), y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos (...), y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia (...), y como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta (...), pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto

de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno (...) abrió la ventana del mar (...) y vio el acorazado de siempre (...), y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas" (65).

Se desprende del texto un gran matiz irónico. La ironía surge como intento de comprensión, a veces se reduce a la crítica. Quizá Gabriel García Márquez intente decir algo con esta interpretación irónica. Según Palencia-Roth "es como si quisiera vaciar todo el contenido heroico y mítico de la llegada de Colón, para mostrarnos otro aspecto -igualmente importante- de la realidad hispanoamericana" (66). Quizá con la técnica del eterno retorno y a tantos años de distancia de tal acontecimiento, el autor al hacerlo presente en esta obra desde la perspectiva de la gente de allende los mares intente reflexionar sobre la historia de América y, en cierto modo, hace pensar que "si la mentalidad colonial hubiera sido otra, toda la historia de América habría sido diferente" (67).

Al igual que el mito del -descubrimiento- el autor inserta en la obra otro mito de cariz diferente pero que en la realidad de América Latina ha tenido una profunda relevancia. Ya ha sido señalado por la crítica como -el mito dariano- (68). Gabriel García Márquez por una parte utiliza la poética de Rubén Darío; se puede comprobar que en El otoño del patriarca abundan palabras, frases y símbolos darianos. Con respecto a ésto Michèle Serrailh observa: "Asombrosa resulta la impregnación dariana de García Márquez, cuya novela es glosa minuciosa del nicaragüense, donde se escuchan los adjetivos

"unánime", "raro", "infantil", esdrújulos y aliteraciones, dignas del modelo" (69). Por otra parte, en la obra aparece el poeta como personaje secundario por lo fugaz de su aparición, pero también personaje importante por lo que simboliza y por la reacción que provoca en El patriarca. El mundo poético de Rubén Darío frente al mundo de El patriarca es grandioso y el reconocimiento del público manifiesta la apoteosis de un poeta, puesto que "es Rubén Darío quien impera en el reino de la poesía y en el del corazón del pueblo" (70). Queda patente asimismo la falta de cultura en El patriarca que sólo puede reaccionar groseramente ante la estética dariana:

"se sintió pobre y minúsculo en el estruendo sísmico de los aplausos que él aprobaba en la sombra pensando madre mía Bendición Alvarado eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente, sintiéndose disminuido y solo, oprimido por el sopor y los zancudos y las columnas de sapolín de oro y el terciopelo marchito del palco de honor, carajo, cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo" (71).

La impotencia que caracteriza a El patriarca ante la poesía de Rubén Darío simboliza la exaltación de la imaginación poética que reduce a la política. Además Gabriel García Márquez deja constancia de lo que significa Rubén Darío en América Latina. El objetivo de Rubén Darío lo ha señalado Ángel Rama con claridad, por ello traemos a colación su disertación. "El fin que Rubén Darío se propuso -postula Rama- fue prácticamente el mismo a que tendieron los últimos neoclásicos

y primeros románticos de la época de la independencia: la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la civilización europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino" (72). De esta forma se puede considerar a Rubén Darío como uno de los fundadores de la primera independencia cultural de América Latina, de ahí que sea uno de los mitos más grandes de las letras latinoamericanas, por ello García Márquez lo trata como a un mito en el texto:

"cantaban arrodilladas bajo el sol ardiente para celebrar la buena nueva de que habían traído a Dios en un buque mi general" (73).

Si el mito "es el conservatorio de los valores fundamentales" (74) se puede verificar con lo expuesto que en El otoño del patriarca el escritor colombiano intenta conservar los valores de la realidad latinoamericana, sintetizando y utilizando los acontecimientos más significativos ya elevados a la categoría mítica por el tiempo y la subjetividad de la gente. Obviamente no podemos cerrar -el mundo de las apariencias- de El patriarca sin mencionar lo ya señalado al comienzo de este apartado: el especial énfasis que el autor proporciona al tratamiento del tiempo. Precisamente la subversión del tiempo permite introducir en la obra mitos correspondientes a realidades distantes cronológicamente; además Gabriel García Márquez sintetiza las múltiples

dictaduras con la creación del tiempo cíclico que corresponde a la técnica del "eterno retorno". "Presenciamos una dictadura aparentemente infinita, que se sucede a sí misma mientras se sustituyen las diversas generaciones humanas, las cuales -para agravar más esta situación- carecen de memoria histórica (...) y creen rotar siempre en torno de los mismos hechos, girar alrededor del mismo personaje inmutable al cual parece prometida la inmortalidad. La novela lleva a su punto extremo el principio (...) del tiempo cíclico que encadena un fin con un comienzo anterior y que por lo tanto sugiere la repetición de un homólogo invariante" (75). Importante nos parece la referencia a la "carencia de memoria histórica", puesto que creemos que Gabriel García Márquez utiliza su memoria histórica junto a la documentación para conseguir en la creación la fusión de "memoria histórica y fantasía colectiva", es decir la manifestación del mito. Por otra parte "la memoria pertenece al terreno de lo fantástico -afirma Gilbert Durand- puesto que arregla estéticamente el recuerdo" (76). Esta afirmación la argumenta el citado crítico de la siguiente forma: "Lejos de estar sometida al tiempo, la memoria permite una reduplicación de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da por tanto una densidad inusitada al sombrío y fatal paso del devenir, y asegura en las fluctuaciones del destino la supervivencia y la perennidad de una sustancia. Lo que hace que la nostalgia esté siempre penetrada de cierta dulzura y desemboque antes o después en el remordimiento. Porque la memoria, permitiendo volver sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo" (77). Con la ayuda de esta argumentación se puede afirmar que Gabriel García Márquez, al crear en El otoño del patriarca el mito del poder, intenta penetrar en la historia dictato-

rial de América Latina con la vuelta al pasado, y además trasluce su capacidad comprensiva. Estéticamente su recuerdo cobra forma en el narrador colectivo que también engloba al mismo autor, y así se introduce en la profundidad del mito para sacar a la luz las arraigadas dictaduras que, como venimos reiterando, forman parte de la idiosincracia latinoamericana. Gabriel García Márquez parte de la mitificación de El patriarca para desenmascararlo simultáneamente. Su desmitificación revela otro rostro de la realidad dictatorial; esta empresa nos introduce en otro apartado investigador que esperamos cierre el ciclo de dudas que la obra provoca en cualquier lector -llámese crítico, investigador o aficionado a la lectura-.

4.- REALIDAD DEL PERSONAJE

Antes de abordar mediante el texto la realidad del personaje creemos necesario hacer referencia a otra de las innovaciones que Gabriel García Márquez presenta en El otoño del patriarca: la composición de la obra mediante la frase larga. La utilización de este procedimiento narrativo puede obedecer a que Gabriel García Márquez es un narrador contemporáneo ya que "una de las tendencias de la narrativa contemporánea consiste justamente en convertir el relato en un discurso continuo, modificando la estructura de la frase tradicional" (78). De nuevo hay que aludir a Proust y a Joyce puesto que ellos marcan el hito de la transformación en la articulación de la frase. Joyce utiliza la "despuntuación" y rompe con la frase convencional, de esta forma transmite con fidelidad la corriente de la conciencia. Por su parte Proust con la frase larga intenta adecuar el carácter continuo del pensamiento a la lógica gramatical; pero, además, es el signo del fluir creador, es decir la capacidad creativa engendra multitud de imágenes que se relacionan mentalmente, por ello la frase larga facilita la capacidad expresiva en concomitancia con el encadenamiento de infinitos pensamientos. Habida cuenta de que El otoño del patriarca ha sido calificada constantemente como obra lírica o poemática y que Gabriel García Márquez expresa de forma torrencial su capacidad creativa, se puede decir que la frase larga no sólo refleja que es un narrador contemporáneo sino que además es el procedimiento más adecuado para conseguir el lirismo y no ahogar el torrente inventivo. De todas formas se debe señalar que "las frases largas de El otoño del patriarca tienen más filiación con Proust que con Joyce, sea directa o indirectamente,

no sólo porque la puntuación no ha sido suprimida sino porque la gramaticalidad, salvo casos excepcionales, se mantiene" (79).

Se debe subrayar que si bien la frase larga contribuye al lirismo de la obra, este lirismo hace posible la empresa abordada por el autor. Gabriel García Márquez reflexiona sobre el poder por medio del lenguaje, por ello consigue un lirismo "que se parodia así mismo, sirve para que cada frase se superponga a la siguiente, para que la historia, en cada uno de sus fragmentos, se arme con la suma de los fragmentos como se arma la biografía del patriarca y los antecedentes de su poder: por medio de una vertiginosa superposición de anécdotas" (80). Ciertamente este lirismo contribuye al inventario de la vida del patriarca por medio de imágenes que impresionan al lector por lo inverosímil de las mismas, pero que responden a la síntesis que el autor hace de las dictaduras de América Latina. "Lo que pueda tener de inverosímil esta novela, se vuelve verosímil -corrobora Collazos- si se entiende como suma, como terrible fresco de o sobre la historia de las dictaduras" (81). El autor pretende recrear una realidad difícil, por ello utiliza el lirismo ya que, como observa Octavio Paz, "el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende -y a veces lo logra- recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad" (82).

Consideramos lo expuesto como apoyatura al arte de narrar de Gabriel García Márquez. Nos introducimos en la indagación de la realidad del patriarca para demostrar su desmitificación (83). A pesar de que la proliferación episódica existente en la obra provoca dificulta-

des a la hora de sacar a la luz la realidad del personaje, y de que la farsa es la característica privativa del gobierno del patriarca: "siempre había otra verdad detrás de la verdad" (84), intentamos la búsqueda del auténtico patriarca.

El poder como paradigma del texto cobra representación en la figura del patriarca, arquetipo del dictador latinoamericano. La vida del patriarca simboliza la historia de las dictaduras de América Latina que Gabriel García Márquez enfoca desde la perspectiva popular para conseguir la distorsión del poder. "La arbitrariedad del dictador omnímodo y su imagen popular estafalaria -corroboran Julio Ortega- se funden en la carnavalización del poder que el texto promueve" (85). El poder se encarna en el patriarca pero se enmascara al ser erigido mito; de todas formas el texto describe la ambición de poder que es la característica primordial del patriarca y que manifiesta su desmitificación:

"Aunque todo rastro de su origen había desaparecido de los textos, se pensaba que era un hombre de los páramos por su apetito desmesurado de poder, por la naturaleza de su gobierno, por su conducta lúgubre, por la inconcebible maldad del corazón con que le vendió el mar a un poder extranjero y nos condenó a vivir frente a esta llanura sin horizonte de áspero polvo lunar cuyos crepúsculos sin fundamentos nos dolían en el alma" (86).

Se aprecia en el párrafo citado la anticipación de aconte-

cimientos -la venta del mar-, lo que demuestra que el narrador colectivo es conocedor de la historia completa que paulatinamente el lector descubre en el transcurso narrativo. Desde el anacronismo temporal la anticipación de sucesos acaecidos en la vida del patriarca se justifica ya que la obra es una evocación, y la memoria colectiva con el recuerdo anticipa hechos sin responder a una ordenación cronológica. A pesar de esto, existe en El otoño del patriarca cierta linealidad temporal. Hay que insistir que el sistema narrativo de la obra cumple su función de apoyo al principio del tiempo cíclico puesto al servicio de la eternidad del poder absoluto, reforzado por un sistema repetitivo tanto de hechos como de imágenes.

Pero si la obra narra la vida del patriarca tiene cabida la linealidad cronológica puesto que los sucesivos cambios del patriarca están regidos por un tiempo progresivo y abierto. La convivencia de dos tiempos en la obra ya ha sido manifestada por la crítica. Rama concretamente observa: "Es cierto que existen dos tiempos dispares en la novela y que tanto se expresan en la historia que se cuenta, como en los recursos de la narración, pero el que autoriza el avance cronológico ha sido trabado por el otro de tipo cerrado y cíclico, destinado a figurar la obra como una incesante repetición en que se traduce la percepción ingenua y popular de la dictadura" (87). La

dictadura se acepta como un tormento infinito, por lo tanto el autor trabaja su obra con la finalidad de obtener la eternidad del poder dictatorial. La progresión cronológica se ahoga ante la presión del tiempo cíclico. Conviven, pero el predominio del tiempo cíclico es absoluto. Palencia-Roth ha señalado que "la vida -y en especial el reino- del patriarca se mide con la palabra del título: "otoño" (88). Su "otoño" implica, ya se ha señalado, desilusión y, al mismo tiempo, alude a la decadencia de su poder. Así pues, enfocaremos nuestra atención hacia la decadencia del patriarca para entresacar su desmitificación progresivamente.

El eje paradigmático de la obra es el patriarca, en torno a él se desarrollan concéntricamente las anécdotas que forman el universo narrativo. En la primera parte se delinea a grandes rasgos todo lo ^{en} que el resto del libro se desarrolla con mayor profundidad. Precisamente por ello "esos círculos concéntricos, de radio cada vez mayor -afirma Delleplane- dan la impresión al lector de un manso fluir pero, in situ, porque el remolino de las palabras no conduce siempre más que a un estar frente al cadáver, en un espacio inmóvil y en un tiempo detenido en el que presente y pasado -aun en los tiempos verbales- son uno, se fusionan, coexisten" (89). Se ha aludido a la perspectiva temporal en varias ocasiones, por contraste a la perspectiva espacial

no se ha hecho referencia. Creemos oportuno detenernos en este aspecto puesto que las coordenadas espacio-temporales no se deben separar y cobran verdadera importancia en el arte narrativo. El estatismo espacial y el tiempo detenido "agradan -cronológicamente- la figura del Patriarca, la intemporalizan y, eventualmente, conducen a la transfiguración y mitificación del personaje y su mundo "(90). Pero a esto hay que añadir otros matices espaciales existentes en la narración que llevan hacia la realidad del patriarca, hacia su desmitificación.

El espacio está supeditado al patriarca que, como se ha subrayado, es el eje paradigmático de la obra. Por ello el patriarca se mueve en espacios cerrados en los que su poder está protegido. Obviamente el país está aislado lo que responde a su situación dictatorial, a pesar de que el patriarca justifica el aislamiento:

"y había vuelto de aquel viaje exaltado por la revelación de que no hay nada igual a este viento de guayabas podridas y este fragor de mercado y este hondo sentimiento de pesadumbre al atardecer de esta patria de miseria cuyos linderos no había de trasponer jamás, y no porque tuviera miedo de moverse de la silla en que estaba sentado, según decían sus enemigos, sino porque un hombre es como un árbol de monte, madre, como

los animales del monte que no salen de ^{la} guarida sino para comer" (91).

Si partimos del aislamiento que impone al país se puede entrever su aislamiento personal. De hecho el repartimiento espacial en El otoño corresponde especialmente a "tres núcleos gráficos: la casa presidencial, la mansión de Bendición Alvarado y la casa de Manuela Sánchez. La ciudad también sirve de escenario, pero siempre está situada en un segundo plano y la visión que se da de ella es siempre fugaz, distanciada" (92). De este reparto espacial cobra fundamental importancia la casa presidencial, lugar por el que deambula el patriarca sin miedo. Pero al llegar la noche se encierra en su cuarto, centro del palacio, donde se aísla y se protege del mundo exterior. El simbolismo del "centro" ha sido estudiado por Mircea Eliade, por extensión se puede decir que el cuarto del patriarca es el axis mundi de la obra (93). Si como señala Eliade "el centro es, (...), la zona de lo sagrado por excelencia la de la realidad absoluta" (94), al cuarto del patriarca sólo puede acceder él; si su poder ha dado lugar a su mitificación la dificultad que implica el acceso al "centro" para él ha desaparecido. Ahora bien, "el centro" como espacio trascendente se consagra mediante un ritual (95). Por ello en el transcurso narrativo se observa que el patriarca al recogerse en su cuarto cumple con un rito reiterativo

durante todos los días de su vida. Simbólicamente este rito responde al aislamiento para ponerse en contacto con las fuerzas misteriosas que le facilitaron la adquisición del poder absoluto. Una vez en su cuarto el patriarca repite el rito:

"pasaba las tres aldabas, los tres cerrojos, los tres pestillos, se tiraba bocabajo en el suelo, solo y vestido, (...) como lo hizo (...) hasta la última noche de sus sueños de ahogado solitario" (96).

Gabriel García Márquez ha elaborado la obra respondiendo a las estructuras míticas. Pero no se debe olvidar que el autor recrea la realidad dictatorial. De ahí que el patriarca se aisle para defender su forma gubernamental a la que el pueblo no tiene acceso. Según Palencia-Roth "en el modelo autoritario-conservador, el pueblo puede hacerse escuchar generalmente sólo por medio de una progresiva invasión de los círculos concéntricos. Es ésta una razón por la cual el patriarca -efectivamente el "eje" del país y el "centro" del poder- vive^{en} un estado de asedio permanente" (97). De todas formas a pesar del ahínco con que el patriarca defiende su poder manteniéndose en círculos cerrados que lo protegen, no puede detener el paso del tiempo que invade su espacio y ante el cual el patriarca, eternamente invencible, sucumbirá.

Así pues, se verifica una ambivalencia espacial que responde por una parte a la estructura mítica con que el autor ha elaborado artísticamente la obra, y por otra a la estructura que corresponde a un gobierno autoritario. Doble vertiente espacial que subyace a lo largo de la narración.

Enfocamos la realidad del patriarca y como punto de partida hay que desmitificar el relato de su nacimiento extraordinario al que se ha aludido. Es Bendición Alvarado quien descubre el misterio del nacimiento y nos ofrece la versión real:

"Bendición Alvarado era consciente de ser la única que se estaba muriendo y trataba de revelarle al hijo los secretos de familia que no quería llevarse a la tumba, le contaba cómo le echaron su placenta a los cochinos, señor, como fue que nunca pude establecer cuál de tantos fugitivos de vereda había sido tu padre, trataba de decirle para la historia que lo había engendrado de pie y sin quitarse el sombrero (...), lo había parido mal en un amanecer de agosto en el zaguán de un monasterio, lo había reconocido a la luz de las arpas melancólicas de los geranios y tenía el testículo derecho del tamaño de un higo y se vaciaba como un fuelle

y exhalaba un suspiro de gaita con la respiración (...) y sólo una adivina de circo cayó en la cuenta de que el recién nacido no tenía líneas en la palma de la mano y eso quería decir que había nacido para rey, y así era" (98).

Desde esta perspectiva que manifiesta la desmitificación del patriarca, hay que observar que en la estructuración del personaje Gabriel García Márquez hiperboliza una serie de obsesiones que lo caracterizan. Dellepiane las delimita esquemáticamente: "la del sexo que se bifurca en la relación de las mujeres que amó y en la particular dependencia de la madre; la de la afirmación de su poder por la crueldad inaudita, caprichosamente ejercida; la de su amor por el mar como paisaje (lo que no le impide convertirlo en una cuenca vacía al venderlo a los yankis) y, por último, su obsesión con el tiempo que significa temor a la vejez -único estado en que siempre lo vemos- y a la muerte, además de una manera de afirmación de su mesianismo" (99). El patriarca, "como encarnación del mesías trastocado" (100), a pesar de su eterno poder camina en su trayecto vital hacia una constante frustración de sus aspiraciones. El mar es una de sus obsesiones; hay que recordar ^{en} que una gran parte de los relatos de García Márquez el mar está presente y que responde a un simbolismo que ha sido observado por George Shivers de esta forma: "El mar, fuente a la vez de la angustia de lo perdido,

o lo nunca alcanzado, y de la esperanza de la renovación" (101). Obviamente en esta interpretación paradójica subyace una angustia vital, y en El otoño del patriarca se expresa la importancia del mar y el denodado esfuerzo que el patriarca pone en no desprenderse del mismo una vez alcanzado:

"podía llevarse todo lo que quisiera menos el mar de mis ventanas, imagínese, qué haría yo solo en esta casa tan grande si no pudiera verlo ahora como una ciénaga en llamas, (...), cómo podría vivir sin las ráfagas verdes del faro, (...), yo que abandoné mis páramos de niebla y me enrolé agonizando de calenturas en el tumulto de la guerra federal, y no crea usted que lo hice por el patriotismo que dice el diccionario, (...), no mi querido Wilson, todo eso lo hice por conocer el mar de modo que piense en otra vaina, decía," (102).

Según MANUEL CORRALES "quitarle el mar a un pueblo es quitarle su esperanza, su vida" (103), teniendo en cuenta que García Márquez sintetiza a todos los dictadores latinoamericanos hay que observar que el autor apunta hacia la historia de América Latina en la que la dependencia ahoga la libertad; en El otoño del patriarca el autor hiperboliza en el mar Caribe su dependencia política. "El código político

-postula Ortega- proviene de la cruda evidencia de nuestra condición colonial y dependiente. Uno de los orígenes del poder dictatorial es la fase colonial de nuestra historia, el otro su fase imperialista" (104). García Márquez refleja la dependencia en el texto:

"las fuerzas de ocupación abandonaron el país espantadas por una peste (...), pero antes de llevarse en sus trenes voladores aquel paraíso de guerras portátiles le impusieron a él la medalla de la buena vecindad, le rindieron honores de jefe de estado y le dijeron en voz alta para que todo el mundo lo oyera que ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros, pero se fueron, madre, qué carajo, se habían ido, y por primera vez desde sus tiempos cabizbajos de buey de ocupación él subió las escaleras gobernando de viva voz y de cuerpo presente, (...), tan convencido de ser el dueño de todo su poder que invirtió los colores de la bandera y cambió el gorro frigio del escudo por el dragón vencido del invasor, porque al fin somos perros de nosotros mismos, madre, viva la peste" (105).

Precisamente por haber vivido bajo "la ocupación" el patriarca rechaza una nueva "ocupación" porque además él perdería gran parte del poder que tiene; el patriarca es omnipotente sólo en su territorio y, a pesar de esto, existe un poder superior al suyo que es el poder exterior. Con respecto a esto señala Collazos: "García Márquez no lo llama (al poder exterior) por su nombre, pero ya se intuye que los marines no vienen del Congo, que los sucesivos embajadores, según

el origen de sus apellidos, hablan de las distintas fases de la dominación. Pueden ser norteamericanos, ingleses, franceses u holandeses. Ese poder exterior, el que pone al patriarca en la alternativa de o los marines o el mar, es el único que, sin amenazar al patriarca, es aceptado como un pacto sellado desde los orígenes mismos del poder" (106). Efectivamente, el patriarca aferrado a su poder se desprende del mar ante la amenaza de una nueva ocupación (107). Pero esta vez no cuenta con el apoyo popular ya que las consecuencias internas de la dictadura se verifican en el texto. Si una de ellas es la represión a la que vive sometido el pueblo (108), éste, por su parte, reacciona consecuentemente de forma antinacional. Ante el despojo del mar el pueblo no ejerce presión alguna, como se manifiesta en el siguiente párrafo:

"a pesar de que él había apelado a los registros más audaces de su astucia milenaria tratando de promover una convulsión nacional de protesta contra el despojo, pero nadie hizo caso mi general, no quisieron salir a la calle ni por la razón ni por la fuerza porque pensábamos que era una nueva maniobra suya como tantas otras para saciar hasta más allá de todo límite su pasión irreprimible de perdurar, pensábamos que con tal de que pase algo aunque se lleven el mar, qué carajo, aunque se lleven la patria entera con su dragón," (109).

Se confirma de esta forma la frustración del patriarca al perder el mar y cara al lector pierde su omnipotencia puesto que, al fin y al cabo, depende de otros en el exterior. En el texto García

Márquez integra la experiencia histórica de América Latina irrisoriamente y de forma global puesto que, como observa Ortega, "desde los tiempos precolombinos hasta la era del imperialismo financiero, el código del poder es idéntico, y su figura ya no requiere ser la de una persona al ser la de todos los dictadores" (110).

Si con la cesión del mar el poder del patriarca ha disminuido para el lector, traemos a colación otra de sus obsesiones para contrarrestar el peso de su imagen. El patriarca afirma su poder con la crueldad. Gabriel García Márquez hace patente la excesiva crueldad del patriarca en sucesivas ocasiones. Entre ellas cabe citar la aniquilación de los niños de la lotería (111), también cobra relevancia la destrucción de la insurrección encabezada por Bonivento Barboza (112). La traición reiterada de sus seguidores se ejemplifica con la del general Rodrigo de Aguilar de la cual se venga el patriarca con una crueldad exacerbada:

"eran las doce, pero el general Rodrigo de Aguilar no llegaba, alguien trató de levantarse, por favor, dijo, él lo petrificó con la mirada mortal de que nadie se mueva, nadie respire, nadie viva sin *mí* permiso hasta que terminaron de sonar las doce, y entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, (...) listo para ser servido (...) ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita

ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores" (113).

A lo largo de la narración encontramos múltiples ejemplos en los que García Márquez deja entrever cierta intención humorística o irónica. El cadáver del general Rodrigo de Aguilar convertido en manjar es un ejemplo de "buria de un juego surrealista" (114). Por otra parte hay que hacer alusión a lo grotesco de este acontecimiento que se reitera en otros momentos de la obra. La crítica ha señalado que lo grotesco es uno de los rasgos principales de El otoño del patriarca, "su propósito .-afirma McMurray- es crear una tensión en la mente del lector por medio del choque entre lo cómico y un elemento incompatible, por lo general el horror, la repugnancia o la anormalidad física. La reacción del lector ante esta ambigüedad irresoluta puede oscilar entre la repulsa o el embarazo civilizados y el regocijo bárbaro ante la demolición de los tabús, pero la respuesta es siempre emocional, nunca intelectual" (115). Obviamente la emoción que se siente ante el banquete del general Rodrigo de Aguilar es de repulsa hacia la crueldad del patriarca. La afirmación del poder por medio de la crueldad está manifestada y comprobada, pero a pesar de esto el patriarca no es tan poderoso como aparenta por su crueldad, puesto que en él subyacen una serie de frustraciones personales que lo aniquilan humanamente.

Si enfocamos otra de sus obsesiones -el sexo- se verifica una vez más la frustración (116). Todos los hijos que tiene con sus

múltiples concubinas son sietemesinos, incluso el único hijo legítimo también es sietemesino. Quizá este estigma se pueda interpretar como la decadencia humana. "Se trata ciertamente de una maldición, de la objetivación de un castigo divino que señala a una estirpe degradada. La obsesión remite a un oscuro mundo de supersticiones e interpretaciones mágico-populares, a las premoniciones, milagros, prohibiciones, plagas y terrores ancestrales con los que se explican míticamente, el origen, la historia y el destino de un pueblo" (117). El patriarca al transgredir los códigos sexuales normativos diseña su propio purgatorio en el que él mismo padece, a pesar de todo su poder, su soledad. La crítica ha subrayado que "el concepto de la soledad en el poder (o por el poder) es el tema que estructura el mundo narrado de El otoño del patriarca" (118). En el transcurso narrativo la búsqueda del amor es insistente y reiterativa, ya que el patriarca quiere "alcanzar el verdadero amor, el que derrota a la muerte y salva a la especie" (119). Lo busca en Manuela Sánchez y fracasa, quedándose sumergido en la absoluta soledad:

"y a medida que se disipaban las sombras de la noche efímera se iba encendiendo en su alma la luz de la verdad y se sintió más viejo que Dios en la penumbra del amanecer de las seis de la tarde de la casa desierta, se sintió más triste, más solo que nunca en la soledad eterna de este mundo sin ti, mi reina, perdida para siempre en el enigma del eclipse, para siempre jamás, (...), y si entonces no se abandonó al albedrío de la muerte no había sido porque le hiciera falta rabia para morir sino porque sabía que estaba condenado sin

remedio a no morir de amor" (120).

En su búsqueda desesperada cree encontrar el ansiado amor en Leticia Nazareno. Se olvida del poder y se pone al servicio de la ex-novicia. El patriarca con ella pierde toda su autoridad:

"porque los grandes del ejército empezaban a rebelarse contra la advenediza que había logrado acumular más poder que el mando supremo, más que el gobierno, más que él" (121).

En esta etapa de su decadencia él se había dejado dominar por la ilusión del amor. A pesar de esto la muerte de Leticia Nazareno y de su hijo legítimo no le deja huella:

"curado de raíz de la rabia de haber sido el más débil de los militares de tierra mar y aire por una prófuga de clausura de la cual no quedaba sino el nombre escrito a lápiz en tiras de papel como él lo había resuelto" (122).

Si de Leticia Nazareno depende el patriarca hasta el punto de perder el poder, de Bendición Alvarado depende hasta su muerte a pesar de su ausencia. El amor a su madre tras su muerte se refleja en su deseo de canonizarla; para ello comienza un lento proceso que dirige al patriarca al descubrimiento de la verdad, cuyo enfrentamiento supone la presencia de la absoluta soledad sin el apoyo materno. Para García Márquez la madre es "un principio rector de la estirpe, que la organiza y le da sentido -un sentido en medio del delirio" (123).

Sin la madre y en un mundo imposible de gobernar, ya que en él todo es una farsa, el patriarca se siente perdido y solo:

"sólo faltaba que nadie me quisiera ahora que usted se va a disfrutar de la gloria de mi infortunio (...) mientras él se quedaba con la carga innecesaria de la verdad sin una madre solícita que lo ayudara a sobrellevarla, más solo que la mano izquierda en esta patria que no escogí por mi voluntad sino que me la dieron hecha como usted la ha visto que es como ha sido desde siempre con este sentimiento de irrealidad, con este olor a mierda, con esta gente sin historia que no cree en nada más que en la vida, ésta es la patria que me impusieron sin preguntarme, padre, (...) sin nadie con quien perder una partida de dominó, ni nadie a quien creerle la verdad, padre, métase en mi pellejo" (124).

La soledad y la desprotección nos acerca hacia el patriarca. "García Márquez no deja de provocar la compasión en el lector" (125) puesto que la vida del patriarca es incompreensión y resentimiento. En esta obra predomina "la tragedia interior de un hombre en busca estólida, agresiva y perpetuamente fracasada de su propia identidad, del origen y el por qué de su trayectoria" (126). Desde esta perspectiva se corrobora la desmitificación del patriarca. Ciertamente en la época en que gobierna Sáenz de la Barra el patriarca no se reconoce, puesto que su pérdida de poder provoca la pérdida de identidad:

"duerma tranquilo general, le decía, el mundo es suyo, le

hacía creer que todo era tan simple y tan claro que lo volvía a dejar en las tinieblas de aquella casa de nadie que recorría de un extremo al otro preguntándose a grandes voces quién carajo soy yo que me siento como si me hubieran volteado al revés la luz de los espejos, (...) ya no soy más que un monicongo pintado en la pared de esta casa de espantos donde le era imposible impartir una orden que no estuviera cumplida desde antes" (127).

La supeditación a Sáenz de la Barra termina con una cruel venganza, pero de lo que no se puede liberar ni vengar es del transcurso del tiempo:

"no había castigo más humillante ni menos merecido para un hombre que la traición de su propio cuerpo" (128).

Absolutamente humano el patriarca queda desmitificado. Por el texto se verifica que su apoyo existencial fue el poder:

"había conocido su incapacidad de amor en el enigma de la palma de sus manos y en las cifras invisibles de las barajas y había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio solitario del poder" (129).

Cayó en su propia trampa ya que siempre estuvo esclavizado al poder, y vivió adaptándose a las circunstancias refugiado en la mentira:

"pero aprendió a vivir con todas las miserias de la gloria a medida que descubría en el transcurso de sus años incontables que la mentira es más cómoda que la duda, más útil que el amor, más perdurable que la verdad, había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad" (130).

Por miedo a aceptar la vida como algo efímero se esconde en su propia farsa de eternidad sin llegar a conocerse:

"porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre con el dulce silbido de su potra de muerto viejo tronchado de raíz por el trancazo de la muerte, volando entre el rumor oscuro de las últimas horas heladas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido" (131).

Desenmascarada la realidad del patriarca se ha verificado su desmitificación. Ahora bien, abrimos un nuevo apartado para volver a la mitificación tras su muerte.

5.- "REMITIFICACION" EXTERNA

Gilbert Durand afirma que: "El mito no se reduce a un lenguaje (...). Porque el mito no es nunca una notación que se traduce o se descifra, es presencia semántica y, formado por símbolos, contiene comprensivamente su propio sentido" (132). Ciertamente la simbología está presente en El otoño del patriarca lo que manifiesta su estructura mítica. Los símbolos utilizados por el autor tienen un doble sentido literal y analógico. Delleplane hace referencia a ellos y esquemáticamente los expone; creemos oportuno traer a colación la relación de los mismos pues ejemplifica lo expuesto. "En García Márquez -señala Delleplane- los símbolos son (...) bisémicos: la casa, las vacas, los guantes, los ¡ajá! del Presidente, los perros (particularmente el doberman de Nacho). La casa -a nivel analógico- es el refugio del poder, el símbolo último del aislamiento por el poder, su tumba, su soledad; las vacas, en su literalidad, representarían la invasión de un recinto cuasi sagrado por seres irracionales, depredatorios; a un nivel analógico sólo puedo verlos como símbolos surrealistas, esto es, anacrónicos que quizá tengan su razón de ser en una obsesión del dictador. O quizá habrá que aceptar la simple y juguetona explicación de García Márquez y verlos como se ve en las películas de Buñuel sus extraños rebaños de ovejas que atraviesan salones imperturbables. Los guantes son el disfraz para la garra ávida de riquezas, para la mano asesina, emboscan la realidad bajo el código social que las buenas maneras imponen; como los ¡ajá!, muletilla de lenguaje extensamente usada en Colombia, inocua aquiescencia que siempre procede, en el dictador, una cruel reacción. Los perros, como el doberman de Nacho, son la contraparte

animal, irracional de sus esbirros" (133). De esta forma la simbología arraigada al arte narrativo de García Márquez contribuye a la formación de la estructura mítica de la obra. Además conviene tener en cuenta la importancia de la repetición en El otoño del patriarca, que es otro recurso mitificador. Según Durand "el mito es repetición rítmica, con ligeras variantes, de una creación. Más que contar, como hace la historia, el papel del mito parece consistir en repetir, como hace la música" (134). La repetición más insistente en El otoño del patriarca es la de la muerte del patriarca ante la cual existe una "constante perplejidad y duda de los personajes, del narrador mismo" (135). Esta perplejidad se hace extensiva al lector pues el código de la cultura popular creado por García Márquez transgrede la realidad incluso en el mismo texto y crea confusión entre la leyenda y la realidad del personaje. Ahora bien, descubierta la realidad del patriarca se comprueba la fuerza que ha tenido la leyenda ya que da lugar a la mitificación del cadáver del patriarca:

"Poco antes del anochecer, cuando acabamos de sacar los cascarones podridos de las vacas y pusimos un poco de arreglo en aquel desorden de fábula, aún no habíamos conseguido que el cadáver se pareciera a la imagen de su leyenda" (136).

Capítulo tras capítulo se asiste a la presencia del cadáver; desde la primera página de la obra García Márquez nos presenta al patriarca muerto pero debido a la significación del personaje relata la complejidad y ambivalencia que envuelve al país, puesto que la tiranía los ha mantenido axfisiados. Por ello tras el eterno tormento de "un Dios al revés" no se puede mostrar al verdadero cadáver, sino

que hay que componerlo para que su imagen post-mortem responda al mito creado. En el último capítulo la labor de composición del cadáver finaliza. Su imagen responde a la imagen de la leyenda:

"Ahí estaba, pues, como si hubiera sido él aunque no lo fuera, acostado en la mesa de banquetes de la sala de fiestas con el esplendor femenino de papa muerto entre las flores con que se había desconocido a sí mismo en la ceremonia de exhibición de su primera muerte, más temible muerto que vivo con el guante de raso relleno de algodón sobre el pecho blindado de falsas medallas de victorias imaginarias de guerras de chocolate inventadas por sus aduladores impávidos, (...), tan inmediato y visible en su nueva identidad póstuma que por primera vez se podía creer sin duda alguna en su existencia real, aunque en verdad nadie se parecía menos a él, nadie era tanto el contrario de él como aquel cadáver de vitrina" (137).

En esta párrafo se manifiesta la yuxtaposición de las dos vertientes analizadas en este apartado: la mitificación y su desmitificación. Reiteración continua a lo largo de la narración, que acaba con la falsa mitificación del cadáver. Ahora bien a pesar de que el patriarca hace lo imposible por inmortalizarse el texto verifica que no lo consigue, ésta puede considerarse su mayor tragedia:

"nunca supimos quién fue, ni cómo fue, ni si fue apenas un infundio de la imaginación, un tirano de burlas" (138).

Ultima fase que demuestra su desmitificación, pues el mito se renueva no cae en el olvido. Por contraste, la muerte de lo humano comporta la evidencia de la verdad del olvido.

Se puede observar que Gabriel García Márquez utiliza la escritura como denuncia de la base del subdesarrollo: la condición colonial. Además el autor elabora como un mito a la realidad quitándole su sentido, por ello "la comunicación de los hablantes acumula la información que hace del patriarca y del poder la figura mitológica de una América ocupada por la dictadura: toda la novela -afirma Ortega- es la construcción totalizadora de ese determinismo trágico, y de allí la fuerza de su amarga denuncia política" (139). Pero al mismo tiempo erradica el mito del poder absoluto, todo ello con una prosa poética. Si el mito es -como ya se ha señalado- repetición rítmica, en El otoño del patriarca nos encontramos que su "prosa tiene un efecto francamente comparable al del verso: una línea, un movimiento, anuncia, demora y remite a la línea o movimiento siguiente, en un armónico proceso sin cortes. Dejándonos mecer por ese ritmo, sentimos su sensualidad, su condición eminentemente poética. Prosa metafórica: no quiere contar, sino contarse, mirarse a sí misma, mientras se deshilvana y expande sus vigorosos colores, olores y sabores ante nosotros" (140). Prosa que se vincula a Gabriel García Márquez sin duda alguna, con la que ha intentado comprender y exponer la realidad dictatorial de América Latina, no sólo desde dentro sino integrando a todo el país por medio del narrador colectivo. De esta forma consigue la autosuficiencia del texto mismo, es decir El otoño del patriarca es una obra totalizadora, y dentro de nuestra investigación cobra relevancia por el recurso

de yuxtaposición de las dos vertientes analizadas.

NOTAS.-

- (1).- MARIO VARGAS LLOSA, García Márquez: historia de un deicidio, Barcelona, Barral Editores, S.A., 1971, p. 139.
- (2).- ERNESTO GONZALEZ BERMEJO, "García Márquez: ahora doscientos años de soledad", entrevista realizada en Madrid en 1970 y recogida por PETER EARLE, García Márquez, Madrid, Taurus, 1981, p. 245.
- (3).- Ibidem, p. 246.
- (4).- Véase García Márquez: historia de un deicidio, loc. cit., p. 189.
- (5).- Véase la entrevista realizada por ERNESTO GONZALEZ BERMEJO a Gabriel García Márquez ya citada, p. 245.
- (6).- ANGEL RAMA, "Un novelista de la violencia americana", en la edición de Peter Earle, op. cit., p. 31.
- (7).- Véase el estudio dedicado a la soledad en la obra de Gabriel García Márquez de RAMIRO OVIEDO VALDIVIESO, "El sentido de la soledad en García Márquez", en Lectura de García Márquez (Doce Estudios), Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975, pp. 113-142.

- (8).- OCTAVIO PAZ, "La dialéctica de la soledad", en El laberinto de la soledad, Madrid, F.C.E., 1982, p. 175.

- (9).- La soledad como causante de frustraciones y fracasos es la idea que desarrolla Gabriel García Márquez en Cien años de soledad. El mismo autor lo explica: "La frustración de los Buendía proviene de su soledad, o sea, de su falta de solidaridad, la frustración de Macondo viene de ahí y la frustración de todo, de todo, de todo. Es la falta de amor. La incapacidad de amor de Aureliano Buendía está escrita con todas sus letras en todo el libro ", en la entrevista hecha por ERNESTO GONZALEZ BERMEJO, cit. sup., p. 247.

- (10).- OSCAR COLLAZOS, "El otoño del patriarca", en García Márquez: la soledad y la gloria, Barcelona, Plaza y Janés, S.A., 1983, p. 194.

- (11).- Véase ERNESTO GONZALEZ BERMEJO, entrevista citada, pp. 251-252.

- (12).- Ibidem. p. 251.

- (13).- Ibidem, p. 252.

- (14).- Véase el artículo de BERNARDO SUBERCASEAUX, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana. (La novela del dictador 1926-1976)", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 359, Madrid, 1980 (II), particularmente las páginas 336-339.

- (15).- Ibidem, p. 338.
- (16).- MIRCEA ELIADE, Mito y realidad, Barcelona, Labor, 1983, p.14.
- (17).- CARLOS FUENTES, La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969, p.11.
- (18).- SEYMOUR MENTON, "Ver para no creer: El otoño del patriarca", en la edición de Peter Earle, op. cit., p.203.
- (19).- MARIO VARGAS LLOSA, "El regreso de Satán", en García Márquez y la problemática de la novela, Buenos Aires, Edics. Corregidor, pp. 18-19.
- (20).- Véase el artículo de SEYMOUR MENTON, "Ver para no creer: El otoño del patriarca", cit. sup., en el que el crítico entresaca los rasgos del patriarca similares a los diferentes dictadores que han marcado la historia de América Latina; fundamentalmente las páginas 208-209.
- (21).- ROBERTO ONSTINE, "Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en El otoño del patriarca", en Cuadernos hispanoamericanos, n° 317, Madrid, Noviembre 1976, p.432.
- (22).- MICHEL ZERAFKA, "Le mytique et le romanesque", en Roman et société, París, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 94-95.

- (23).- Véase la diferencia entre "la conciencia mítica" y "la conciencia científica" explicada por MICHAEL PALENCIA-ROTH, Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito, Madrid, Gredos, 1983, fundamentalmente las pp. 17-20.
- (24).- CARLOS RINCON, "Mitología y novela entre el viejo y el nuevo mundo", en Eco, n° 216, Bogotá, Octubre 1979, p.564.
- (25).- Ibidem, p.565.
- (26).- JORGE RUFFINELLI, "Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla" en Eco, n° 168, Bogotá, Octubre 1974, pp. 616-617.
- (27).- Véase MICHAEL PALENCIA-ROTH, op. cit. p. 181.
- (28).- ROBERTO ONSTINE, "Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en El otoño del patriarca", en Cuadernos Hispanoamericanos, loc. cit., p. 431.
- (29).- Véase MICHAEL PALENCIA-ROTH, op. cit., pp.20-23.
- (30).- EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, "Novedad y anacronismo de Cien años de soledad", en la edición de Peter Earle, op. cit., p. 129.
- (31).- Ibidem, pp. 128-133.

- (32).- JOSE-MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", en la edición de Peter Earle, p. 173 (El paréntesis es nuestro).

- (33).- GEORGE McMURRAY, "Poder, soledad y decadencia: un retrato lírico", en Gabriel García Márquez, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1978, p. 130.

- (34).- SEYMOUR MENTON, "Ver para no creer: El otoño del patriarca", loc. cit., p. 192.

- (35).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", en la edición de Peter Earle, op. cit., p. 230.

- (36).- JULIO ORTEGA en el art. cit. sup. alude al papel del narrador colectivo que, según él, "es el ejecutante de la palabra transgresiva: porque entre el emisor y el destinatario, en el ciclo de la comunicación, la ley oficial se disuelve en las conversiones de la cultura popular", p. 231.

- (37).- OSCAR COLLAZOS, "El otoño del patriarca", en Gabriel García Márquez: la soledad y la gloria, loc. cit., p. 195.

- (38).- ROBERTO ONSTINE, "Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en El otoño del patriarca", loc. cit., p. 432.

- (39).- Ibidem.

- (40).- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, El otoño del patriarca, Barcelona, Edit. Bruguera, 1980, p. 218.
- (41).- Con respecto al anacronismo existente en la obra JULIO ORTEGA señala: "El patriarca ha sido testigo del desembarco de Colón, pero es también uno de los generales de la emancipación americana y el socio de la invasión norteamericana: es (...) una figura arquetípica del poder, y por eso un modelo de su sinsentido histórico", véase "El otoño del patriarca: texto y cultura", loc. cit., p. 225.
- (42).- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 220.
- (43).- Ibidem, p. 11.
- (44).- MARIO VARGAS LLOSA, Gabriel García Márquez: historia de un deicidio, loc. cit., p. 400.
- (45).- MICHAEL PALENCIA-ROTH, Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, loc. cit., p. 223.
- (46).- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 66.
- (47).- Ibidem, p. 65.

- (48).- Ibidem, pp. 48-49.
- (49).- Con respecto al enfrentamiento con la verdad y la reacción de El patriarca observa MICHAEL PALENCIA-ROTH: "El conflicto con Patricio Aragonés equivale a la -lucha contra el hermano- o -el otro-, del cual el patriarca sale claramente victorioso, es decir, en vida. Aunque profundamente desilusionado, también sale de esta experiencia como un dios resucitado (...)", véase op. cit., p. 227.
- (50).- Tras comprobar la traición de sus hombres ante su falsa muerte decide prescindir de todos: "ya está, se acabó la vaina, de ahora en adelante voy a mandar yo solo sin perros que me ladren, (...), y solo me basto y me sobro para seguir mandando hasta que vuelva a pasar el cometa, y no una vez sino diez, porque lo que soy yo no me pienso morir más, qué carajo, que se mueran los otros, decía, (...) y se durmió en el acto, más solo que nunca, arrullado por el rumor del reguero de hojas amarillas de su otoño de lástima que aquella noche había empezado para siempre en los cuerpos humeantes y los charcos de lunas coloradas de la masacre", GABRIEL GARCÍA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 47.
- (51).- Ibidem, pp. 134-135.
- (52).- Ibidem, p. 163.

- (53).- RICARDO GULLON, García Márquez o el olvidado arte de contar, Madrid, Taurus, 1970, p. 41.
- (54).- Ibidem, p. 42.
- (55).- JOSE-MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", loc. cit., p. 177.
- (56).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", loc. cit., p. 226.
- (57).- MARIO VARGAS LLOSA, Gabriel García Márquez: historia de un deicidio, loc. cit., p. 402.
- (58).- Ibidem, véanse fundamentalmente las pp. 402-403-404.
- (59).- Entresacamos las diferentes etapas de la vida de El patriarca delimitadas por MICHAEL PALENCIA-ROTH: "los tiempos de los godos coinciden con la juventud del patriarca; los buenos tiempos, con el comienzo de su reino patriarcal, cuando, protegido solamente por el "guajiro descalzo" Saturno Santos, era "árbitro de su destino"; los tiempos del ruido con la época en que se enamora de Manuela Sánchez; los malos tiempos con la muerte de su madre; los tiempos inmemoriales de la época de Sáenz de la Barra con los años en que el patriarca parece haber perdido para siempre la habilidad del mando; y, finalmente, la época de tantas incertidumbres con el descu-

brimiento del cadáver del verdadero patriarca y el fin de la novela", Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, loc. cit., p. 222.

(60).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 174.

(61).- GILBERT DURAND, "Elementos para una fantástica trascendental", en Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1982, p. 371.

(62).- MARION K. BARRERA, "El otoño del patriarca y la idea del eterno retorno", en Cuadernos hispanoamericanos, nº 310, Madrid, 1976 (III), p. 177.

(63).- Los tiempos míticos se renuevan, el texto lo confirma: "desde el momento en que él lo puso sobre la piedra de los sacrificios y le cortó el ombligo con el sable y lo reconoció como mi único y legítimo hijo, padre, bautícelo. Aquella decisión sin precedentes había de ser el preludio de una nueva época, el primer anuncio de los malos tiempos", GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 230.

(64).- ANGEL RAMA, "El patriarca solo dentro de un poema cíclico", en Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976, p. 60.

- (65).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 57-58-59.
- (66).- MICHAEL PALENCIA-ROTH, Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito, loc. cit., p. 201.
- (67).- Ibidem. (Hay que hacer referencia a la intertextualidad utilizada por el autor y que PALENCIA-ROTH estudia con detenimiento. Véanse las pp. 191-201).
- (68).- MICHELE SARRAILH, "Apuntes sobre el mito dariano en El otoño del patriarca", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 340, Madrid, Octubre 1978.
- (69).- Ibidem, p. 72.
- (70).- MICHAEL PALENCIA-ROTH, op. cit. sup., p. 214.
- (71).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 248.
- (72).- ANGEL RAMA, Rubén Darío y el modernismo, Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 5.
- (73).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 227.

- (74).- Véase GILBERT DURAND, "Elementos para una fantástica trascendental", en Las estructuras antropológicas de lo imaginario, loc. cit., p. 378.
- (75).- ANGEL RAMA, "El patriarca solo dentro de un poema cíclico", en Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., p. 54.
- (76).- GILBERT DURAND, "Elementos para una fantástica trascendental", en op. cit. sup., p. 383.
- (77).- Ibidem, pp. 382-383.
- (78).- Véase JULIO RAMON RIBEYRO, "Algunas disgresiones en torno a El otoño del patriarca", en Eco, nº 187, Bogotá, Mayo de 1977, p. 103.
- (79).- Ibidem, pp. 104-105.
- (80).- Véase OSCAR COLLAZOS, "El otoño del patriarca", en García Márquez: la soledad y la gloria, loc. cit., p. 204.
- (81).- Ibidem.
- (82).- OCTAVIO PAZ, "La imagen", en El arco y la lira, México, F.C.E., 1956, p. 112.
- (83).- Obsérvese que en el apartado anterior aludimos a la mitifi-

cación del tirano por ello escribimos El patriarca. En cambio en este apartado demostraremos su desmitificación y hacemos referencia al patriarca.

- (84).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 61.
- (85).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", loc. cit., p. 216.
- (86).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 65.
- (87).- ANGEL RAMA, "El patriarca solo dentro de un poema cíclico", en Los dictadores latinoamericanos, loc. cit., p. 55.
- (88).- MICHAEL PALENCIA-ROTH delimita las fases del "otoño" del patriarca de esta forma: "Las "vísperas" del otoño se encuentran a la muerte de Patricio Aragonés; inmediatamente después ocurre el "principio" del otoño del patriarca. Años después lo vemos en la "plenitud" de su otoño, cuando siendo su poder "un légamo sin orillas", conoce a Leticia Nazareno, tiene un heredero legítimo y aprende a leer y a escribir. En "las postrimerías de su otoño" los gringos se llevan el mar, y el patriarca, tan tímido como casi siempre lo había sido, perturba sexualmente a unas niñas de escuela (...) Momentos antes de su fallecimiento definitivo encontramos la frase:

"las últimas hojas heladas de su otoño", y momentos después termina la novela", véase "La aventura mítica del patriarca", en op. cit., pp. 222-223.

- (89).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, nº 29, Toulouse, 1977, p. 73.
- (90).- Ibidem, p. 74.
- (91).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 135.
- (92).- ROBERTO ONSTINE, "Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en El otoño del patriarca", en Cuadernos Hispanoamericanos, loc. cit., p. 428.
- (93).- Esto ha sido observado por MICHAEL PALENCIA-ROTH en "El mundo del patriarca", en Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, loc. cit., véanse fundamentalmente las pp. 238-243.
- (94).- MIRCEA ELIADE, "Repetición de la cosmogonía", en El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 25.
- (95).- MIRCEA ELIADE señala al respecto que: "Por la paradoja del

rito, todo espacio consagrado coincide con el centro del mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del "principio", véase op. cit. sup., p. 28.

- (96).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 243.
- (97).- MICHAEL PALENCIA-ROTH, "El espacio y la dictadura", en op. cit., p. 240.
- (98).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 171-172.
- (99).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, loc. cit., p. 81.
- (100).- MANUEL CORRALES PASCUAL, "El patriarca: un mesías trastocado", en Lectura de Gabriel García Márquez (Doce Estudios), Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad del Ecuador, 1975, p. 278.
- (101).- GEORGE R. SHIVERS, "La visión mágico-mesiánica en tres relatos de Gabriel García Márquez", en Arbor, XCI, Madrid, 1975, p. 43.

- (102).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 256-257.
- (103).- MANUEL CORRALES PASCUAL, "El patriarca: un mesías trastocado", en op. cit. sup., p. 284.
- (104).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 216.
- (105).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 70-71.
- (106).- OSCAR COLLAZOS, "El otoño del patriarca", en La soledad y la gloria, loc. cit., pp. 203-204 (El paréntesis es nuestro).
- (107).- Reproducimos la cita del texto en el momento en que el patriarca se desprende del mar: "hasta que el rudo embajador Mac Queen le replicó que ya no estamos en condiciones de discutir, excelencia, el régimen no estaba sostenido por la esperanza ni por el compromiso, ni siquiera por el terror, sino por la pura inercia de una desilusión antigua e irreparable, salga a la calle y mírele la cara a la verdad, excelencia, estamos en la curva final, o vienen los infantes o nos llevamos el mar, no hay otra excelencia, no había otra, madre, de modo que se llevaron el Caribe en abril", GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 313.

- (108).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", en op. cit. sup., véanse las pp. 216-217.
- (109).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 314.
- (110).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", en op. cit., p. 218.
- (111).- Véanse las pp. 147-148 de El otoño del patriarca, loc. cit.
- (112).- Ibidem, pp. 151-154.
- (113).- Ibidem, pp. 161-162.
- (114).- JOSE MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 185.
- (115).- GEORGE R. McMURRAY, "Poder, soledad y decadencia: un retrato lírico", en Gabriel García Márquez, loc. cit., p. 140.
- (116).- Su frustración sexual se refleja en la obra: "acechaba la ocasión de encontrarse con una sola para hacer amores de gallo detrás de las puertas de las oficinas mientras ellas reventaban de risa en la sombra, qué bandido mi general, tan grande y todavía tan garoso, pero él quedaba triste después del amor y se ponía a cantar para consolarse donde nadie

lo oyera", GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 28.

(117).- JOSE MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 186.

(118).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, loc. cit., p. 73.

(119).- JOSE-MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", en op. cit. sup., p. 187.

(120).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 111-112.

(121).- Ibidem, p. 239.

(122).- Ibidem, p. 259.

(123).- JOSE-MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", op. cit., p. 185.

(124).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 201.

(125).- SEYMOUR MENTON, "Ver para no creer: El otoño del patriarca", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p.198.

- (126).- CARMEN MARTIN GAITE, "El otoño del patriarca o la identidad irrecuperable", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 210.
- (127).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., pp. 296-297.
- (128).- Ibidem, p. 324.
- (129).- Ibidem, p. 342.
- (130).- Ibidem.
- (131).- Ibidem, 343-344.
- (132).- GILBERT DURAND, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, loc. cit., p. 340.
- (133).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", loc. cit., pp. 78-79.
- (134).- GILBERT DURAND, op. cit. sup., p. 344.
- (135).- MANUEL CORRALES PASCUAL, "El patriarca un mesías trastocado", en Lectura de Gabriel García Márquez (Doce Estudios), loc. cit., p. 277.

- (136).- GABRIEL GARCIA MARQUEZ, El otoño del patriarca, loc. cit., p. 215.
- (137).- Ibidem, p. 277.
- (138).- Ibidem, p. 343.
- (139).- JULIO ORTEGA, "El otoño del patriarca: texto y cultura", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 234.
- (140).- JOSE-MIGUEL OVIEDO, "García Márquez: la novela como taumaturgia", en la edición de Peter Earle, loc. cit., p. 182.

44

CAPITULO SEXTO

YO EL SUPREMO

1.- GENERALIDADES

Augusto Roa Bastos y su obra Yo el Supremo nos induce a aproximarnos al pueblo paraguayo. Este acercamiento implica un intento de comprensión de un pueblo con características específicas. Nos centramos, fundamentalmente, en el mestizaje cultural y lingüístico; por ello conviene recordar las consecuencias que supuso el establecimiento de los españoles en Paraguay. La sociedad existente hasta 1537 sufre una importante transformación cultural y lingüística. Este cambio se produce a causa del mestizaje hispano-indígena, conseguido sin dificultades por ambas partes. Por una parte los españoles gozaban, tanto en Paraguay como en otras partes de América, de un prestigio especial; al ser considerados como seres sobrenaturales los jefes indios deseaban ennoblecer la estirpe y regalaban a sus hijas. Los españoles, por su lado, pusieron gran empeño en emparentar con los caciques indios ya que era la única forma de que se reconociese el estado de nobleza. Así pues, el mutuo interés provocó el mencionado mestizaje que originó un nuevo tipo de sociedad.

La vida colonial seguía el modelo europeo. Desde la organización familiar hasta las costumbres más simples reproducían lo español. En todos los terrenos sociales se manifiesta la adaptación a lo español, excepto en la lengua. La lengua que dominaban todos los habitantes del país era el guaraní, por lo tanto sólo se conseguía un entendimiento completo con la utilización del guaraní en la comunicación. Ahora bien, se produjo un influjo del español.

La lengua de los nativos desconocía los objetos o las costumbres importadas, por ello en el guaraní se introdujo léxico español en calidad de préstamo (1).

Hay que tener presente el proceso interno del guaraní, ya que comparado con el español se puede observar que son lenguas que expresan mundos culturales diferentes y tienen procedimientos distintos para la interacción individual. Esquemáticamente y a grandes rasgos conviene subrayar las divergencias entre ambas lenguas que han sido investigadas por Tovar (2). El español como lengua indoeuropea apela a la razón y habla al entendimiento para atraer la voluntad del oyente. El guaraní, por contraste, ejerce la acción individual apoyándose en los sentimientos; intenta mover la voluntad de quien escucha por medio de la simpatía, establecer con el interlocutor una comunidad de afectos que asegure la acción común. Efectivamente, como subyace entre ambas lenguas una clara oposición de propósitos, se hace manifiesta la utilización de diferentes procedimientos lingüísticos. Si la oración española básicamente está constituida por voces de claro contenido conceptual y por partículas articulatorias de funciones especializadas, la típica oración guaraní se compone de: a) voces de contenido nocional fijo, b) voces de contenido nocional vago o vacilante que, por eso mismo, pueden recibir y transmitir la carga afectiva que se quiere comunicar, c) partículas de valor activo-afectivo, verdaderas palabras vacías que acompañadas de la entonación apropiada refuerzan la función activa, denunciando en cada caso los estados de ánimo del hablante.

Las divergencias señaladas se atenúan. La oración guaraní por su contacto con el español reduce sus elementos nocionales y queda simplificada su armazón lógica; de esta forma queda modificada la íntima y peculiar estructura lingüística de la oración guaraní, que viene a ser un calco de la oración española. A pesar de que se convierte en una lengua imitadora, el guaraní sobrevive como lengua porque se adapta a la nueva realidad, hecho que se consigue debido a que tanto españoles como criollos, mestizos e indios tomaron conciencia colectiva. Por ello el guaraní se conservó como lengua de comunicación del pueblo paraguayo afianzándose su identidad y su conciencia colectiva, arraigada en el espíritu de la población que lo integra (3).

Esta breve introducción de lo que se puede denominar el bilingüismo paraguayo nos hace traer a colación las dificultades con que se topó el desarrollo literario en Paraguay. Existe una estrecha relación entre la historia y la trayectoria literaria en este país. Una serie de factores históricos influyeron en el lento proceso de sus letras. Cabe mencionar los siguientes: la dictadura larga y estéril (desde la perspectiva literaria) del Dr. Francia (1814-1840); la devastadora Guerra de la Triple Alianza (1864-1870); las constantes guerras civiles (1904, 1911-12, 1922-23); la absurda Guerra del Chaco (1932-35). A estos sucesos históricos hay que añadir su condición de país bilingüe que suscita el conflicto de expresarse literariamente en castellano o en guaraní, o en ambas lenguas. Surge la tesis narcisista de que sólo el guaraní podía expresar la realidad nacional; así pues, a la narrativa escrita en castellano se le objeta su inautenticidad ya que "no puede ser del todo paraguayo un personaje que no hable guaraní" (4); tesis que, de alguna forma, ha contribuido a frenar

el desarrollo de la literatura. A pesar de esto, hacia 1950 la literatura paraguaya sobrepasa su estancamiento y alcanza universalidad con las creaciones de escritores exiliados o residentes en el extranjero. Entre los creadores más reconocidos sobresalen Rivarola Matto, Roa Bastos y Gabriel Casaccia.

Sin pretender extendernos en generalidades que podrían convertirse en temas de investigación prolongada y meticulosa conviene subrayar los procedimientos utilizados por esos escritores. Por una parte Casaccia en La babosa (1952) introduce diálogos en guaraní que traduce a pie de página. Roa Bastos, por su lado, en El trueno entre las hojas (1953) adopta otro procedimiento que consiste en incluir palabras y frases en guaraní dejando que se intuya el sentido de las mismas por el contexto. Ambos autores sufrieron críticas no sólo lingüísticas sino también apuntando hacia el contenido, ya que plasman la realidad paraguaya sin ambages de ningún tipo. La babosa fue "la primera obra que enfocaba sin atenuante a la psicología individual y colectiva saltando por encima de todo patrón y consigna idealizante" (5). Por su lado en El trueno entre las hojas Roa Bastos formula acusaciones más demolidoras; "sus personajes (...) son seres elementales, a la orilla del despertar, que sienten la vida como una mordedura en la oscuridad y se resuelven dando tarascones a derecha e izquierda, de tal modo que el más próximo es siempre la víctima" (6). A pesar de que estas obras tuvieron una acogida poco afortunada, hay que subrayar que son obras que transmiten la realidad paraguaya sin que para ello sea necesario la utilización del guaraní. Ahora bien, hay que aceptar que tanto castellano como guaraní forman parte de la herencia histórica, social y cultural paraguaya. La utilización de una o de otra lengua así como su coexistencia queda en manos de los escritores. Con la

publicación de estas obras la narrativa paraguaya alcanza una posición digna de mención y supera su estancamiento producido por las causas socio-políticas, históricas y lingüísticas ya mencionadas y, a pesar de que no podemos detenernos en ellas, creemos que hay que tenerlas presentes.

Yo el Supremo obra que ocupa nuestra atención y que es el corolario de esta investigación nos dirige hacia su autor. De Augusto Roa Bastos no se puede poner en duda su vínculo con el espíritu y la realidad paraguaya pero, sobre todo, cabe destacar cómo su creación literaria nace de su compromiso con la realidad de América Latina y de su ser paraguayo. Augusto Roa profundiza en la realidad americana y le preocupa la interpretación que se puede hacer de ella, por esto afirma que la "correcta interpretación de (la) literatura narrativa como expresión de la realidad americana sólo puede ser formulada desde el ángulo histórico-social" (7). Enfatiza el autor la importancia de la narrativa, puesto que "es justamente la novela, como instrumento de captación de la realidad, en sus más hondos estratos, con el espíritu de análisis que le es connatural, el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios" (8). Ciertamente estos cambios se manifiestan en la búsqueda de la identidad latinoamericana, lo que implica grandes deseos de ruptura con toda la herencia colonizadora; esto lo corrobora Roa Bastos asegurando que "los momentos más decisivos en la transformación de nuestra literatura en general se han producido como un fenómeno de neta oposición a la tradición hispánica, cuando los intelectuales y escritores americanos abasteciéndose ideológicamente y también técnicamente en otros ámbitos culturales europeos, reaccionaron sobre ella o, lo que es lo mismo, contra residuos de la mentalidad y la sensibilidad coloniales

que entorpecían la captación de nuestra realidad deformada además por las estructuras de dominación y explotación" (9). De esta forma se puede avanzar en el trayecto de la narrativa de América Latina y se observa cómo se fusiona el compromiso histórico-social con la subjetividad personal del creador. De la mera narrativa testimonial se llega a la narrativa de clara dimensión universal, ya que los escritores contemporáneos quieren "lograr, en suma, una imagen del individuo y de la sociedad, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo" (10).

La trayectoria de los escritores latinoamericanos queda expuesta a grandes rasgos, pero esta exposición no es gratuita sino que responde a un objetivo premeditado. Queremos demostrar cómo Augusto Roa Bastos responde al escritor comprometido tanto individualmente como colectivamente.

Se puede observar que Augusto Roa Bastos es rebelde y agresivo como escritor. El mismo autor confiesa ante lo que se rebela. Por una parte su rebeldía es una reacción del espíritu de clase, él mismo lo confiesa diciendo: "Yo soy burgués, o al menos, pertenezco por mi extracción a la clase pequeñoburguesa; pero la única posibilidad que tengo de librarme de ese molde social caduco, es sublevándome contra él para acercarme a la masa de los oprimidos. No me puedo jactar de pertenecer a la clase de los opresores; no es orgullo serlo; pero tengo que hacer algo para redimirme de su estigma y afirmar mi voluntad de liberación" (11). Por otra parte intenta expresar literariamente

la realidad paraguaya, puesto que en Paraguay ha abundado la mentira en la prosa artística, ya que no se tolera ni se soporta leer el testimonio de la realidad. Para Augusto Roa Bastos la literatura tiene unos fines muy claros. "Es despreciar la literatura -postula Roa Bastos- creer que sólo sirve para usos suntuarios. Es también una herramienta para trabajar por el destino del hombre, por el mejoramiento de la sociedad, por la abolición de los males falsamente necesarios que obstruyen el camino de la libertad en una sociedad defectuosamente organizada y corrompida por la idea del privilegio" (12). Obviamente Roa Bastos se siente comprometido con la realidad paraguaya; en sus obras manifiesta su compromiso desenmascarando la realidad, ya que Roa Bastos tiene esperanza en el porvenir del hombre paraguayo. La regeneración y la dignificación social se pueden conseguir luchando con la verdad, así lo expresa Augusto Roa afirmando que: "Conciencia, pasión y esperanza en el Hombre, son (las) armas contra la desesperación o la incertidumbre. Y de estos sentimientos, ahondados en la fraternidad con el pueblo, es de donde (se podrá) sacar (la) clarividencia de artistas, la posibilidad de acertar con la gran ley bajo cuyo signo en el dominio del mundo y del hombre, la necesidad se aúna con la libertad" (13). Con esto se corrobora el compromiso de Roa Bastos con la realidad paraguaya. Desde esta perspectiva hay que enfrentarse con la obra que nos ocupa, Yo el supremo, y desde ella entender que Augusto Roa Bastos escribe, como individuo paraguayo, para desentrañar la más oscura verdad del ser paraguayo.

2.- APROXIMACION A LA OBRA

Yo el Supremo (1974) es el último eslabón de esta investigación. Con respecto a las obras estudiadas hay una clara divergencia puesto que en ésta el dictador que Augusto Roa Bastos lleva a la ficción se localiza históricamente. Si a lo largo de este estudio hemos visto cómo los diferentes autores sintetizan al conjunto de los dictadores que han existido en América Latina, en esta obra el autor enfoca al Dr. Francia, dictador de Paraguay, y lo hace protagonista de su obra. Esto lo corrobora Domingo Miliani, quien observa lo siguiente: "El primer rasgo que destaca en la novela de Augusto Roa Bastos es la construcción del objeto narrativo a partir de un individuo históricamente singularizado: José Gaspar Rodríguez de Francia (1758-1840), quien ejerció la Dictadura Suprema del Paraguay desde 1816 hasta su muerte" (14). La pretensión de Roa Bastos es novelar la biografía del pueblo paraguayo por medio del personaje más significativo y relevante del proceso histórico del Paraguay. Dellepiane afirma que la búsqueda de Augusto Roa "desemboca no sólo en el develamiento del hombre-Francia en todos sus niveles, sino en la inquisición de una causa última, de un absoluto que, en su caso particular de ser paraguayo es, en verdad, una búsqueda de la esencia de ese pueblo"(15). Quizá se pueda añadir a esto que, a pesar de la singularidad del Dr. Francia que se detallará más adelante, el autor indaga en su obra el fenómeno dictatorial -tan arraigado en América Latina- desde este personaje histórico que, curiosamente, "aparece como el predecesor de una larga dinastía de hombres mesiánicos cuya estirpe prospera en suelo latinoamericano dada las condiciones fértiles de un continente que predica

la democracia y la desconoce en la práctica de sus tradiciones legislativas" (16). Desde esta perspectiva Yo el Supremo como El otoño del patriarca es una reflexión sobre "el poder", o mejor "sobre la imposibilidad del poder absoluto" como postula el propio Augusto Roa (17).

La crítica ha aludido a la dificultad que supone su clasificación, ya que no encaja fácilmente dentro de las normas del género novelesco. Según Josefina Plá "esta obra desconcertante no es historia, ni novela, ni biografía. Es las tres cosas a la vez. Las tres cosas en una; y este sincretismo constituye la clave indivisa de su intención, de su estructura y de su desarrollo" (18). Debido a esta dificultad cabe mencionar la particular denominación que el propio autor se atribuye en la nota final:

"Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc), el a-copiador declara con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector" (19).

Esta autodenominación del novelista responde a que la ficción

creada es el resultado de la compilación "de una memoria múltiple, apoyada en textos escritos por el dictador, en documentos histórico-biográficos de adversarios o adictos y en versiones populares conservadas por descendientes de servidores o víctimas del dictador, que el autor grabó" (20). Desde esta perspectiva se puede observar que el papel de la colectividad está inherente en su elaboración (21), particularidad existente también en El otoño del patriarca ya que tanto Gabriel García Márquez como Roa Bastos reflexionan sobre "el poder", y para ello buscan el apoyo de la colectividad que lo ha sufrido. Así pues, al ser Yo el Supremo un libro colectivo escrito por Roa Bastos hay que precisar que en la creación personal del autor influyen "el componente mítico, la creación de una comunidad" (22). Esta influencia puede llevarnos a comprobar la existencia en la obra no sólo de un autor individual -Roa Bastos- sino también de otro colectivo -el pueblo que ha convertido al Dr. Francia en un mito-. La función de uno y otro autor es la siguiente: "Roa ha creado al personaje individual y ha seleccionado las voces anónimas, las ha compilado de un determinado modo y nos presenta al Francia mítico, colectivo. Obviamente ha recreado -al menos parcialmente- el mito. El autor colectivo ha creado un personaje realmente colectivo porque éste es el resultado de la tradición, de las vivencias de muchos autores anónimos. Indirectamente, este autor colectivo enriquece al personaje individual como resultado de la confrontación YO/ÉL " (23).

La confrontación YO/ÉL se diferencia claramente en el discurso narrativo como modalidades de escritura con distinta finalidad y que, además, hacen patente la doble vertiente del personaje: la mítica expuesta en la Circular Perpetua, reflejo de ÉL, y la individual que

comporta su desmitificación manifestada en el Cuaderno Privado espejo del YO del personaje. Otras modalidades de escritura están presentes en la narración, ahora bien nosotros enfocamos las dos mencionadas debido a la dirección establecida en esta investigación.

Cabe destacar, como cierre a esta "aproximación" y como apertura al análisis de las dos vertientes mencionadas, que al utilizar Augusto Roa Bastos la historia paraguaya como materia narrativa surge una transformación debido a que "la Historia -como afirma Milagros Ezquerro- es totalmente independiente de la exactitud histórica de lo relatado: respetada o modificada, la Historia dentro de la novela se hace "otra" " (24). Además conviene tener presente la importancia de la dimensión mítica en Yo el Supremo, puesto que "el acontecimiento histórico en sí mismo, (...), no se conserva en la memoria popular y su recuerdo sólo enciende la imaginación poética en la medida en que ese acontecimiento histórico se acerque más al modelo mítico" (25). Esto se verifica en la obra puesto que los rasgos distintivos del personaje no sólo están sacados de la historia escrita sino de la tradición oral de los paraguayos ya que para ellos "el Supremo sigue siendo una parte viva de sí mismos" (26).

3.- HACIA LA MITIFICACION

El texto que analizamos no es compacto como se puede inferir de una primera lectura, sino que es "a la vez compacto y fragmentado cuya coherencia procede precisamente de una tensión increíblemente sostenida (...) entre lo compacto y lo fragmentario, entre la unidad y la pluralidad, entre lo continuo y lo discontinuo" (26). Por ello resulta inoportuno aislar las diferentes modalidades de escritura existentes en el texto, ya que dependen unas de otras bien porque se contraponen o porque se complementan. A pesar de esto, nuestro enfoque en este apartado se dirige hacia la Circular Perpetua que refleja la singularidad del personaje creado por Augusto Roa Bastos. En la obra el doctor Francia aparece "en la forma de un personaje mítico; es decir, en la forma de un personaje simbólico que trata de encarnar, que trata de representar en su grandeza pero también en sus debilidades, con todas sus luces pero también con sus sombras, el carácter y destino de una sociedad" (27). Efectivamente de lo realizado por él como dictador se desprende su mitificación, puesto que con el transcurso del tiempo la colectividad lo mantiene en su recuerdo, como el propio personaje afirma:

"qué partícula de pensamiento; qué resto de gente viva o muerta quedará en el país, que no lleve en adelante mi marca. La marca al rojo de YO-ÉL. Enteros. Inextinguibles. Postergados en la nada diferida de la raza a quien el destino ha brindado el sufrimiento como diversión, la vida no-vivida como vida, la irre realidad como realidad. Nuestra marca quedará en ella" (28).

Creemos necesario aludir a las ambigüedades que presenta la obra antes de profundizar en la vertiente mítica del personaje. Traemos a colación la perspectiva adoptada en la novela porque de ella depende el conjunto textual; así pues esta perspectiva "es la del Dictador visto por él mismo, a través de un narrador protagonista. El sujeto del discurso es, pues, un yo que en el nivel de las acciones se desdobra en sujeto portador (YO) y objeto "dictador" (ÉL), cuyo ideologizador más frecuente es: SUPREMO" (29). Es decir en la estructura de la obra el eje fundamental de su funcionamiento es el desdoblamiento (YO/ÉL), que precisamente está presente en el pasquín, primera ambigüedad del texto. El pasquín catedralicio puede ser un pretexto para dar unidad al discurso narrativo, ya que la aparición del mismo implica la búsqueda de su autor y la apertura del aparente diálogo de El Supremo con Patiño. En esta insistente búsqueda del autor del pasquín se obtiene una imprecisa aclaración de El Supremo:

"Dime ¿la letra del pasquín no es la mía? (...). ¡Imposible, Excelencia! ¡Ni con locura de juicio podría pensar semejante cosa de nuestro Karaí-Guasú! Hay que pensar siempre en todo, secretario-secretante. De lo imposible sale lo posible. Fíjate ahí, bajo la marca del agua, el florón de las iniciales ¿no son las mías? Son tuyas, Señor; tiene razón. El papel, las iniciales verjuradas también. ¿Ves? " (30).

Lo inesperado de esta solución, única propuesta en el texto aunque no impuesta, conduce a la problemática del "doble" presente en toda la obra. Milagros Ezquerro afirma que "el pasquín es el texto doble por antonomasia, ya que es un verdadero pasquín que imita un Auto supremo, y/o un verdadero Auto supremo que imita un pasquín.

Colocado en la primera página de la novela, destacado por su tipografía que imita una grafía manuscrita antigua, el pasquín se puede considerar como una "puesta en abismo" del texto global, doble anticipado de éste, miniaturización del funcionamiento textual" (31). De esta forma nos introduce el pasquín en el juego de ambigüedades existente en la narración y de la estructura fundamental de la misma. Al mismo tiempo introduce la ambigüedad del estado del personaje presente a lo largo del transcurso narrativo; es decir una constante duda asalta al lector ¿está vivo o muerto el personaje?, ambigüedad que está relacionada con el tratamiento del tiempo en la obra. Josefina Plá coincide en esta relación y ante este problema observa: "Se plantea pues de entrada el juego con el tiempo, que si ya en otras obras de Roa se ha insinuado, aquí multiplica planos y se incrusta en la dinámica misma del personaje. Si el tiempo es real, el pasquín es real también, y Francia está vivo. Si el pasquín es una imagen onírica (sueño, delirio) Francia está moribundo y solo: sus dialogantes son fantasmas. Si es un sueño-proyección del autor, Francia está muerto, y acompañado de otros fantasmas. En los dos últimos casos, pues el diálogo no es tal, sino soliloquio visionario, en el cual el propio Francia pregunta y responde" (32). Varios son los fragmentos que justifican estas dudas en la lectura de la obra. Entresacamos los que subjetivamente nos parecen más significativos y que manifiestan la ambigüedad del estado (vivo-muerto) del personaje:

"esta mañana muy temprano han comenzado a circular rumores de que El Supremo vive aún; esto es, que no ha muerto y que, por tanto, no existe todavía un Gobierno provisorio

de fatuo.

¿Será posible que esta terrible conmoción haya alterado de raíz el sentido de lo cierto y de lo incierto?

Suplicamos a V.S. nos saque de esta horrible duda que suspende el aliento.

Contesta al comandante de Villa Franca que no he muerto aún (...)

¿De qué fecha es el oficio? Del 21 de octubre de 1840, Excelencia. Aprende, Patiño: he aquí un paraguayo que se adelanta a los acontecimientos" (33).

"Cómo me ves tú, te pregunto. Yo, Señor, veo colgada de su hombro la capa negra de forro punzó...No, patán. Lo que me cuelga del hombro es la bata de dormir el sueño eterno hecha jirones, la bata andrajosa que ya no alcanza a cubrir la desnudez de mi osamenta" (34).

"Todo se repite a imagen de lo que ha sido y será. Lo sumo y lo mínimo. Tan cierto es que no hay nada nuevo bajo el sol, y este mismo sol es la repetición de innumerables soles que han existido y existirán (...) De modo que yo, aunque estuviese muerto no lo estaría, pues sería mi repetición. Únicamente la cáscara de mi primer alma estaría rota o muerta después de haber empollado las otras" (35).

"Mi cuerpo humea en los temblores del muerto-ser-continuamente. Mas no acabarán conmigo... Estar muerto y seguir de

pie es mi fuerte, y aunque para mí todo es viaje de regreso, voy siempre de adiós hacia adelante, nunca volviendo ¿eh? ¡Eh! (...) ¿Pueden oír lo que no digo, ver claro en lo oscuro? Lo dicho, dicho está. Si sólo escucharan la mitad, entenderían el doble. Yo me siento un huevo acabadito de poner" (36).

"Bueno, bueno, general, no nos haremos cumplidos ahora que todo está cumplido. Sumergidos en esta obscuridad, no nos distinguimos el uno del otro. Entre los no-vivos reina igualdad absoluta. Así el débil como el fuerte son iguales" (37).

De estos fragmentos se desprende la mencionada ambigüedad.

Si nos atenemos a ella cabe pensar en la problemática que el texto plantea sobre la realidad-ficción. El lector es consciente de que el personaje de ficción responde a un modelo sacado de la realidad histórica ya pasada que se conjuga con el presente del compilador, el propio Roa Bastos, y que, al mismo tiempo, retrocede a épocas anteriores a la existencia del personaje real. De aquí se infiere la dimensión extratemporal de la obra en su totalidad. En la narración el personaje alude al especial tratamiento del tiempo:

"Lo bueno es encontrar un tiempo para cada cosa. Algo que no se detenga"(38).

Augusto Roa Bastos rompe ciertamente con las barreras temporales y sitúa al personaje en la ficción en un plano de absoluta omnisciencia y, a pesar de la ambigüedad expresada, lo elegimos moribundo puesto

que de esta forma se justifica su omnisciencia. "Francia, moribundo, es vivo que se ve muerto, muerto que se ve aún vivo; agonizante que se despide de la vida como viajero que viese alejarse el tren desde la estación en la que se ha apeado; pero cuyo itinerario conoce. Así puede hacerse de Francia un omnisciente. Más aún el autor puede transferirle, con su omnisciencia, su conocimiento del tiempo en el cual Francia no existirá físicamente" (39). Así pues Roa Bastos, desde la dimensión extratemporal y haciendo al personaje omnisciente, enfrenta al personaje histórico e individual con el colectivo puesto que "se trata de la historia de uno enfrentada a la historia escrita o hablada por otros" (40). De ahí que en este enfrentamiento el personaje trate de aclararse a sí mismo, lo que implica que Yo el Supremo se pueda definir como "un solitario descarnamiento" (41) por lo que supone de enfrentamiento con el juicio de la posteridad, que el propio personaje intentará abolir desde su esencia de ser Supremo. De hecho el personaje afirma en la narración:

"¿No crees que de mí se podría hacer una historia fabulosa?
¡Absolutamente seguro, Excelencia! ¡La más fabulosa, la más
cierta, la más digna del altor majestativo de su Persona!
No, Patiño, no. Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias.
Si se pudiera, El Supremo estaría de más: En la literatura
o en la realidad. ¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante
como tú. (...) Imbéciles compiladores de escritos no menos
imbéciles. Las palabras por encima de las palabras, serán
transformadas en palabras de astucia, de mentira. Palabras
por debajo de las palabras. Si a toda costa se quiere hablar

de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que ser ese alguien" (42).

El personaje en este fragmento cuestiona la validez de la historia. Precisamente Roa Bastos basado en el juicio hecho por el personaje lo deja libre para que el mismo dictador sea sujeto y objeto del discurso. El doctor Francia por su trascendencia histórica ha tenido múltiples interpretaciones que "son tan contradictorias como el día y la noche. Hay panegiristas con miradas dirigidas exclusivamente hacia lo positivo de la obra francista, y detractores con ojos ciegos ante todo lo que no sea negativo" (43). Obviamente la objetividad de los tratados históricos se pone en entredicho en la narración, además si se tiene presente el transcurso del tiempo hay que añadir la posible transformación de la historia en leyenda o viceversa por influencia de la imaginación colectiva, lo que se verifica en el siguiente fragmento:

"Doscientos años más tarde, los testigos de aquellas historias no viven. Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades: Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales" (44).

La dicotomía realidad-ficción se reitera en la obra al tener presente que el personaje creado tiene una clara dimensión mítica, que surge por la influencia de la tradición oral del pueblo paraguayo sin olvidar la vertiente histórica ya señalada. La historia y la leyenda

fusionadas por el compilador dan lugar a la creación del personaje ficcional.

Señaladas las ambigüedades que más destacan en la narración se demostrará la mitificación del personaje; para ello enfocamos la Circular Perpetua a la que ya se ha aludido. Hay que destacar la importancia del "doble", puesto que en la Circular Perpetua se refleja su imagen pública, es decir la imagen de Supremo Dictador y en el Cuaderno Privado el personaje se expresa como individuo humano:

"No copies estos últimos párrafos en la minuta de la circular. No, Señor, no los he copiado. Cuando Su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz del Hombre Supremo, anoto sus palabras en la libreta de Apuntes. (...).

¿En qué estableces la oposición Supremo Dictador/Hombre Supremo?

¿En qué notas la diferencia? En el tono, Señor" (45).

Claramente diferenciado el contenido de una y otra modalidad de escritura, conviene verificar mediante el texto la estructura del "doble" en el personaje manifestación de la vertiente mítica de su nacimiento:

"La única maternidad seria es la del hombre. La única maternidad real y posible. Yo he podido ser concebido sin mujer por la sola fuerza de mi pensamiento. ¿No me atribuyen dos

madres, un padre falso, cuatro falsos hermanos, dos fechas de nacimiento, todo lo cual no prueba acaso ciertamente la falsedad del infundio? Yo no tengo familia; si de verdad he nacido, lo que está aún por probarse, puesto que no puede morir sino lo que ha nacido. Yo he nacido de mí y Yo solo me he hecho doble" (46).

La vertiente mítica del personaje se refleja en la Circular Perpetua cuyo contenido está "destinado a los funcionarios de la República y, por ende, a todo el país" (47). El Supremo pretende instruir a sus súbditos acerca del sentido del destino de la nación que, en un futuro próximo, tendrán que dirigir. Además, como padre divino, el Supremo omnisciente, les transmite la versión de la historia de la nación que él mismo fundó:

"Mas como Gobernante Supremo también soy vuestro padre natural. Vuestro amigo. Vuestro compañero. Como quien sabe todo lo que se ha de saber y más, les iré instruyendo sobre lo que deben hacer para seguir adelante. Con órdenes sí, mas también con los conocimientos que les faltan sobre el origen, sobre el destino de nuestra Nación" (48).

Desde esta perspectiva la función de la Circular Perpetua está relacionada con la función del mito de los orígenes. M. Ezquerro en relación a esto postula: "La Historia narrada en la Circular tiene, efectivamente, todos los caracteres de un relato de los orígenes. Primero, la época considerada, Independencia y Dictadura Perpetua,

se presenta como un comienzo, como los albores de la Historia, ya que es la época de formación de la nación paraguaya independiente y soberana. Luego la figura del Padre Fundador, divinidad creadora y tutelar que ha salvado todos los obstáculos y peligros para bien de su pueblo. Por fin, la Historia relatada por el Supremo a sus funcionarios tiene por función el instruirlos en el arte de gobernar y de mantener la obra del Fundador. Esta es precisamente la función del mito de los orígenes: enseñar a los miembros de una tribu los medios de enfrentarse victoriosamente con cualquier empresa, poniéndola en relación con las obras realizadas por el Fundador" (49). Si a la Circular Perpetua se le atribuye el carácter mítico señalado hay que aludir al tratamiento del tiempo en la narración. Según Luis M^e Ferrer se aprecian los seis tiempos siguientes: "a/ el extratemporal; b/ el tiempo humano (el de su estado de moribundo o el evocado sin manifestaciones de omnisciencia); c/ el tiempo del "decurso de la novela" (...) que es el resultado de los dos anteriores; d/ el tiempo histórico, avalado por las citas de los historiadores (reunidas por el compilador en sus notas); e/ el tiempo del autor y un tiempo semántico que es futuro en la conversación y pasado para quien lo evoca" (50). Todos estos tiempos responden precisamente a las distintas modalidades de escritura que forman el "corpus" narrativo de la novela, "compuesto a más de las circulares perpetuas, el cuaderno privado y los diálogos, por un cuaderno de bitácora, la voz tutorial del padre de Francia y notas al pie de página o intercaladas" (51). Debido a esta variedad de escrituras se puede decir que el tiempo correspondiente a la Circular Perpetua es el tiempo propio del relato de los orígenes, es decir el presente intemporal o presente perpetuo. Por ello el personaje

desde esta coordenada temporal puede prescindir del tiempo cronológico:

"Surge del portapluma-recuerdo otra recepción que daré al enviado de Brasil, quince años más tarde. Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. (...). Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. En la historia escrita por publicanos y fariseos, éstos invierten sus embustes a interés compuesto. Las fechas para ellos son sagradas (...). En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos" (52).

Roa Bastos relata la historia paraguaya recurriendo al doctor Francia, puesto que este personaje histórico es considerado el fundador de la nación y a partir de él y por medio de él realiza la creación. Si, como afirma Victor Šklovski, "los mitos permanecen en la memoria del hombre como los utensilios en una herrería; para emplearlos en el trabajo, no para conservarlos" (53), Augusto Roa Bastos rescata de la colectividad a la figura mítica para enfrentar la vertiente histórica y la mítica mediante la ficción, y de esta forma convierte al personaje histórico-mítico en un personaje de ficción.

La trascendencia del personaje histórico no debe pasar inadvertida ya que, a pesar de que se le puede incluir en la larga lista de los dictadores latinoamericanos por los aspectos formales del poder que detentó, se le puede otorgar un lugar diferente en lo que atañe

al contenido de su poder (54). Según Angel Rama la dictadura del doctor Francia fue "expresión de una muy precisa y circunscrita política, social y económica y no puede considerarse si no es en la perspectiva revolucionaria de una incipiente nacionalidad que conquista la independencia" (55), hecho que se refleja en la narración:

"En adelante no transigiría con nada ni con nadie que se opusiese a la santa causa de la Patria. Todas mis condiciones fueron aceptadas y establecidas en acta sujeta a estricto cumplimiento: Autonomía, soberanía absoluta de mis decisiones. Formación, bajo mi jefatura, de las fuerzas necesarias para hacerlas cumplir. Exigí que se pusiera a mis órdenes la mitad del armamento y de las municiones existentes en los parques. De la gente-muchedumbre saqué los hombres que formaron el primer plantel del ejército del pueblo. Apoyo aún más incontrastable que el de los cañones y fusiles de la defensa de la República y la Revolución" (56).

En la labor del doctor Francia se enlazan tres elementos para conseguir la soberanía de Paraguay como nación. Estos elementos son: independencia, revolución y dictadura. Precisamente "lo original de su obra radica en la conjunción que establece entre estas puntas de una estrella en cuyo centro él corporizó, íntegramente, el poder discrecional" (57). Además como representante del pensamiento iluminista otorga el poder al pueblo y defiende su libertad:

"Lector adicto de Montesquieu, de Rousseau, como lo soy

yo, podemos coincidir con las ideas de estos maestros en el proyecto de realizar la libertad de nuestros pueblos (...). Ya es bastante que coincidamos en las principales ideas. Puntos de partida en la lucha por la independencia, libertad y prosperidad de nuestras patrias. Es con este espíritu, con el que estoy redactando el borrador del tratado que hemos de firmar mañana" (58).

Si del doctor Francia surge la creación de los Estados Americanos Confederados, también de él parte la exigencia de que se considere a Paraguay como nación Independiente:

"Este parte no parte, dije. Si tal se hace sería dar el mayor alegrón a los orgullosos porteños. Nada de eso. Acabamos de salir de un despotismo y debemos andar con cuidado para no caer en otro. No vamos a enviar nuestro tácito reconocimiento a la Junta de Buenos Aires, en el tono de un subordinado a un superior. El Paraguay no necesita mendigar auxilio de nadie. Se basta a sí mismo para rechazar cualquier agresión" (59).

Absorber a Paraguay eran los objetivos de Buenos Aires y Brasil, pero no lo consiguen por el afán nacionalista del doctor Francia, quien prefiere el aislamiento a la dependencia:

"Estoy absolutamente seguro de que ustedes han venido a pedirme que dé a Buenos Aires el resto de lo que ya se le

dio. El que da y da queda-sin-quedar. En tal situación, no me queda otro recurso que meter el cerrojo por dentro. Guardarme las llaves " (60).

Desde esta perspectiva la dictadura del doctor Francia no se cuestiona, lo importante es que este personaje es el defensor acérrimo de la nacionalidad paraguaya, objetivo que consiguió. En cambio no consigue avanzar en la democratización del país, objetivo de la revolución que también él apoyó y que, al mismo tiempo, frustró. Se puede afirmar -como postula Rama- que "la dictadura del doctor José Gaspar Francia se nos presenta como un intento de coherencia, que se apoya en la naturaleza de los hombres americanos de entonces y en sus circunstancias reales: adapta las formas de gobierno a la realidad socioeconómica del país, sirviendo al mismo tiempo, en la mejor forma posible, al ideario iluminista que alimentó la revolución. Todo eso dentro de las restricciones que imponía un estado especialmente dificultoso, un país paupérrimo, una situación confusa, cuya lista de prioridades era muy exigente y rígida, sin contar que no disponía de los equipos indispensables para aplicarla" (61). Ahora bien, a pesar de la gran hazaña conseguida por el Dictador Perpetuo, el problema de este personaje fue la asunción personalista de todos los problemas, lo que impidió que el pueblo colaborase a la democratización y fomentó su sentirse superior e imprescindible para el Paraguay, sobre todo con el afincamiento en el Poder Absoluto:

"Tengo en mis manos los cuatro ases: El de bastos en mis manos, garrote de mi poder. El de oros en las arcas del Estado.

El de copas en que darles de beber la hiel y el vinagre a los traidores. El de espadas para podarles la cabeza. Este es mi juego de truco. En él yo banco el triunfo a sangre fría, sin trucos de ninguna especie " (62).

Se verifica de esta forma su insistencia en permanecer en el poder que, en su momento, le otorgó el pueblo, como reconoce el propio personaje, y del que no desea desprenderse:

"No puedo elegir un designatario, como usted dice. No me he elegido yo. Me ha elegido la mayoría de nuestros conciudadanos. Yo mismo no podría elegirme. ¿Podría alguien reemplazarme en la muerte? Del mismo modo nadie podría reemplazarme en vida (...). Mi dinastía comienza y acaba en mí, en YO-ÉL. La soberanía, el poder, de que nos hallamos investidos, volverán al pueblo al cual pertenecen de manera imperecedera " (63).

La dialéctica YO-ÉL, marca de la estructura de la obra, refleja las dos vertientes que indagamos. Así pues, el personaje mítico está inserto en el ÉL que Roa Bastos ha sacado de la colectividad y que es imperecedero en cuanto figura verdaderamente singular en el acontecer histórico paraguayo. Ciertamente el mito del doctor Francia surge por su significación histórica que revierte a la colectividad como fundador del pueblo paraguayo independiente.

Roa Bastos hace patente con el enfrentamiento YO-ÉL la presencia individual de este personaje y enfatiza en el texto la importancia

de esta figura como mito eterno por la permanencia del mismo en el subconsciente colectivo. Mito que el mismo personaje acepta y al que se enfrenta impotente, de ahí surge su desmitificación:

"Abro los ojos. Ejercito el simulacro de mi resurrección alzándome. Ante mí, El-sin-sueño. El-sin-vejez. El-sin-muerte. Vigilando: Vigilando " (64).

4.- HACIA LA INDIVIDUALIDAD DESMITIFICADORA

Los datos personales del personaje se encuentran en el Cuaderno Privado, modalidad de escritura que se puede definir como un testamento secreto frente al testamento público explícito en la Circular Perpetua. Según Ezquerro, "el Cuaderno se presenta, materialmente, como la contabilidad de una empresa, y representa un balance de la vida personal y política del Dictador " (65). Estas reflexiones, que el Supremo escribe a escondidas, aparentemente no van dirigidas a nadie, como él mismo asegura:

"De lo único que estoy seguro es que estos Apuntes no tienen destinatario. (...). Esto es un Balance de Cuentas " (66).

Esta afirmación puede confundir al lector, pero teniendo en cuenta que el Supremo escribe sus reflexiones en un Libro de Cuentas, se puede pensar que "el Balance secreto del Supremo está destinado en realidad a los herederos políticos del Dictador, así como el Balance financiero " (67). Subyace en esta modalidad de escritura una estructura aparente (la expresada por el Supremo) y una estructura latente (oculta pero implícita en el Cuaderno). Conviene señalar que "el YO escribe el Cuaderno Privado con intención autobiográfica (soledad, desamor, rechazo del entorno familiar, de los amigos, etc.)" (68), por ello nos centramos en esta modalidad de escritura donde se hace patente la individualidad del Supremo y, por consiguiente, su desmitificación.

Conviene tener presente otro desdoblamiento de la escritura del Cuaderno Privado. La aparición de una letra desconocida, la del corrector, que dialoga con el Supremo juzgándolo, a veces, violentamente. El corrector, según Ezquerro, "toma una posición de juez omnisciente e implacable" (69). Es el doble del Yo dictatorial y del compilador. Ezquerro lo corrobora diciendo: "El Corrector aparece (...), como otro de los desdoblamientos del Yo narrador: doble inverso del Yo dictatorial, pero doble también del Compilador que, como él, interviene dentro del discurso del Supremo, o en sus márgenes" (70). La condición de juez del corrector molesta al Supremo, ya que su poder no puede impedir la introducción de esta instancia de escritura:

"Lo malo, lo muy malo, lo muy grave, es que alguien viole las Arcas, robe las resmillas de filigrana. Más imperdonable aún es que ese alguien cometa la temeraria fechoría de manosear mi Cuaderno Privado. Escribir en los folios. Corregir mis apuntes. Anotar al margen juicios desjuiciados" (71).

Se ha aludido a la condición secreta del Cuaderno Privado, manifestación del Yo del Supremo; hay que insistir en la supeditación del YO al ÉL, reflejo de la fuerza del mito frente a la individualidad. La vertiente individual del Supremo está sujeta a la vertiente mítica:

"En diecisiete minutos entrará Él por esta puerta. Entonces ya no podré seguir escribiendo a escondidas" (72).

El dominio del *Él* frente al *Yo* corrobora que la imagen pública del Dr. Francia alcanza superioridad con respecto a la personal. El propio personaje desde su individualidad se siente dominado por la fuerza del mito:

"Erguido en la puerta, lleno de ojos, *Él* me está observando. Su mirada se proyecta en todas direcciones. Da una palmada. Una de las esclavas acude al punto. Trae algo de beber, oigo que *Él* ordena. Ana me mira con ojos de ciega. Yo no he hablado. Oigo que *Él* dice: Trae al Doctor una limonada bien fresca. Voz burlona. Poderosa. Llena la habitación. Cae sobre mi fiebre. (...). Lo veo alejarse erguido, en medio de la tormenta que se abre a su paso" (73).

El desdoblamiento del personaje enfatiza su Supremadía. *Él* se mofa del *Yo* y éste manifiesta al escribir "su voluntad de expresión, y a la vez revela su soledad: intimidad testimonial en inútil libertad" (74). El paso del tiempo, al igual que se ha observado en las obras anteriores, cobra especial importancia en la vida del dictador. Desde su estado de moribundo el poder se le escapa puesto que su muerte está próxima. El corrector le recuerda que su poder absoluto al lado de la vejez, del paso del tiempo no es significativo:

"Tu poder omnímodo, menos que chatarra. (...) Rata gotosa envenenada por su propio veneno. Te ahogas. La vejez, la enferma-edad, enfermedad de la que no se curan ni los dioses, te acogota" (75).

La intervención del corrector completa la narración puesto que las tres personas narrativas se suceden y se enfrentan. Roa Bastos "quiere producir una escritura-imagen que es la que van tejiendo sobre el papel las alucinaciones del tirano. Una escritura que se comenta a sí misma porque se quiere agotar todos los niveles del mundo narrado, acecharlos desde todos los ángulos posibles en una perfecta síntesis de los distintos YO-ÉL-TU desde los que se narra y de los diversos niveles de la realidad que constituyen ese mundo narrado" (76). El delirio del Supremo se manifiesta en múltiples ocasiones y refleja su soledad absoluta. A pesar de que en las obras anteriores la soledad cobra relevancia en los distintos protagonistas, hay que reconocer que "la soledad del Dr. Francia es más radical" (77), como se ejemplifica a continuación:

"Anduvimos lado a lado sin poder juntarnos, en edades diferentes. Por todas esas lejanías he pasado con persona mía a mi lado, sin nadie. Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Sin consuelo. Solo. Sin nadie. Solo en un país extraño, el más extraño siendo el más mío. Solo. Mi país acorralado, solo, extraño. Desierto. Solo. Lleno de mi desierta persona. Cuando salía de ese desierto, caía en otro aún más desierto. (...) ¡Cuánto querer poder querer! ¡No recibir más que temor, y uno acaba suspirando odio como si fuera amor!" (78).

La indagación que Augusto Roa Bastos hace de la persona del Dr. Francia desencadena el enfrentamiento con el corrector que, como juez, establece la verdad y manifiesta su debilidad por seguir en

el poder, lo que implica su desmitificación:

"¿Y cuál es la cuenta de tu Debe y Haber, contraidor de tu propio silencio?, pregunta el que corrige a mis espaldas estos apuntes; el que por momentos gobierna mi mano cuando mis fuerzas flaquean del Absoluto Poder a la Impotencia Absoluta. ¿Cuál es la cuenta, regidor perpetuo de tu desconfianza? (...) Has jugado tu pasión a sangre fría. Ciertamente. Mas la has jugado sobre el tapete del azar. La pasión de lo Absoluto ¡ah, mal jugador!, te ha herrumbrado y carcomido poco a poco, sin darte cuenta mientras vigilabas tus cuentas al centavo" (79).

Efectivamente la verdad del juez se impone desenmascarando el mecanismo ambicioso del Dr. Francia que, a pesar de apoyarse en la revolución, la traicionó una vez conseguido el poder:

"Enfermo de ambición y de orgullo, de cobardía y de miedo, te encerraste en ti mismo y convertiste el necesario aislamiento de tu país en el bastión-escondite de tu propia persona. (...) Te convertiste para la gente muchedumbre en una Gran Obscuridad; en el gran Don-Amo que exige la docilidad a cambio del estómago lleno y la cabeza vacía. Ignorancia de un tiempo de encrucijada. Mejor que nadie, tú sabías que mientras la ciudad y sus privilegios dominan sobre la totalidad del Común, la Revolución no es tal sino su caricatura. (...) No, pequeña momia; la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Únicamente

a sus bastardos; a los que no son capaces de llevarla hasta sus últimas consecuencias" (80).

La desmitificación no sólo llega a través del corrector sino a través de la mano "símbolo de la destrucción por la palabra del mítico dictador" (81). En la escritura el personaje ha intentado perpetuar su existencia, intento inútil; ahora bien, simultáneamente a su desmitificación se produce su "remitificación" al fusionarse el YO con el ÉL:

"YO es ÉL, definitivamente. YO-ÉL-SUPREMO. Inmemorial. Imperecedero. A mí no me queda sino tragarme mi vieja piel. Muda. Mudo (...). Únicamente la mano continúa escribiendo sin cesar (...). Última ratio, última rata escapada del naufragio. Entronizada en la tramoya del Poder Absoluto, la Suprema Persona construye su propio patíbulo. Es ahorcada con la cuerda que sus manos hilaron. Deus ex machina. Farsa. Parodia. Pipirijaina del Supremo-Payaso" (82).

Obviamente la fusión de la doble persona en la tercera implica la supremacía de la vertiente mítica, lo que se corrobora con el dictamen del juez, quien no lo deja caer en el olvido. El dictador queda en la memoria colectiva y será juzgado:

"Lo absoluto no tiembla en llevar hasta el fin su pensamiento. Lo sabías. Lo copiaste en estos papeles sin destino ni destinatario. Tú vacilaste. Estás igualmente condenado. Tu pena

es mayor que la de otros. Para ti no hay rescate posible. A los otros se los comerá el olvido. Tú, ex Supremo, eres quien debe dar cuenta de todo y pagar hasta el último cuadrante" (83).

La "remitificación" del Dr. Francia se produce por lo que supone de permanencia en la colectividad, que con el transcurso temporal lo juzga como lo ha hecho Augusto Roa Bastos por medio de su creación literaria. Se puede señalar que Yo, el Supremo "es una novela que se niega a sí misma y a su autor, por eso de que es apuntes hechos por un compilador" (84).

NOTAS.-

- (1).- Véase MARCOS MORINIGO, "Impacto del español sobre el Guaraní", en Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso en su centenario, Buenos Aires, 1975.

- (2).- Como síntesis de la estructura del guaraní véase ANTONIO TOVAR, "Ensayo de caracterización de la lengua guaraní", en Anales del Instituto de Lingüística, U.N.C., (vol. IV), Mendoza, 1950.

- (3).- No sólo el guaraní es influido por el español, sino que en éste también existen influencias del guaraní; para esto véase GERMÁN DE GRANDA, "Calcos sintácticos del Guaraní en el Español del Paraguay", en Nueva Revista de Filología Hispánica, nº 28 (2), México, 1979.

- (4).- JOSEFINA PLÁ, "La literatura paraguaya en una situación de bilingüismo", en Estudios Paraguayos. Revista de la Universidad Católica de Asunción, nº 2, Asunción, 1974, p. 305.

- (5).- JOSEFINA PLÁ, "Contenido humano y social de la narrativa", en Panoramas, nº 8, México, marzo-abril 1964, p. 97.

- (6).- Ibidem.

- (7).- AUGUSTO ROA BASTOS, "Imagen y perspectivas de la narrativa

latinoamericana actual", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea (Antología) (selección de Aurora M. Ocampo), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 41 (El paréntesis es nuestro).

(8).- Ibidem, p. 42.

(9).- Ibidem, p. 47.

(10).- Ibidem, p. 56.

(11).- AUGUSTO ROA BASTOS, "Problemas de nuestra novelística", en Alcor, Asunción, enero 1960, p. 4.

(12).- Ibidem, p. 5.

(13).- Ibidem (los paréntesis son nuestros).

(14).- DOMINGO MILIANI, "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: Yo el Supremo y El recurso del método", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, Agosto 1976, p. 468.

(15).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, nº 29, Toulouse, 1977, p. 75.

- (16).- CELIA CORREAS DE ZAPATA, "Novelas arquetípicas de la dictadura: Carpentier, García Márquez y Roa Bastos", en Ensayos hispanoamericanos, Buenos Aires, Edics. Corregidor, 1978, p.7.

- (17).- Véase la entrevista realizada por ANTONIO CARMONA al autor, "Augusto Roa Bastos. La realidad a través de la irrealidad", en El Correo, Asunción, 17 de abril de 1982, p.8.

- (18).- JOSEFINA PLA, "Yo el Supremo de Roa Bastos", en Comentarios sobre Yo, el Supremo, Asunción, Edics. Club del Libro, nº 1, 1975. p. 64.

- (19).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo el Supremo, (edición de Milagros Ezquerro), Madrid, Cátedra, 1983, p. 609 (el subrayado es nuestro).

- (20).- DOMINGO MILIANI, art. cit. sup., p. 469.

- (21).- De hecho "el compilador" en la nota final postula: "Harta diferencia hay entre un libro que hace un particular y lanza al pueblo, y un libro que hace un pueblo. No se puede dudar entonces que este libro es tan antiguo como el pueblo que lo dictó", véase AUGUSTO ROA BASTOS, Yo el Supremo, loc. cit., p. 608.

- (22).- LUIS M^a FERRER AGÜERO, "La relación autor-personaje en

Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, agosto 1976, p. 492.

- (23).- Ibidem, pp. 499-500.
- (24).- Véase la introducción de MILAGROS EZQUERRO en su edición de Yo, el Supremo, loc. cit., p. 53.
- (25).- MIRCEA ELIADE, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 47.
- (26).- Véase la introducción de MILAGROS EZQUERRO en Yo, el Supremo, loc. cit., p. 27.
- (27).- RUBEN BAREIRO SAGUIER, "La Historia y las historias en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos", en Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos, Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, octubre 1976, p. 28.
- (28).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 404.
- (29).- DOMINGO MILIANI, "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: Yo el Supremo y El recurso del método", en Actas cit., p. 469.
- (30).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 167.

- (31).- MILAGROS EZQUERRO, Introducción a Yo, el Supremo, loc. cit., p. 47.
- (32).- JOSEFINA PLA, "Yo, el Supremo, desde el pasquín pórtico", en Letras, nº 3, Buenos Aires, abril-mayo-junio 1981, pp. 155-156.
- (33).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 105. (Hay que recordar que el Dr. Francia muere el 20 de octubre de 1840).
- (34).- Ibidem, p. 200.
- (35).- Ibidem, pp. 294-295.
- (36).- Ibidem, pp. 297-298.
- (37).- Ibidem, p. 400.
- (38).- Ibidem, p. 105.
- (39).- JOSEFINA PLA, "Yo, el Supremo, desde el pasquín pórtico", en Letras, loc. cit., p. 156.
- (40).- Ibidem, p. 160.
- (41).- Ibidem.

- (42).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., pp. 123-124
(el subrayado es del autor).
- (43).- GLADYS VILA BARNES, Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos, Madrid, Edit. Orígenes, 1984, pp. 109-110.
- (44).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 170.
- (45).- Ibidem, p. 450.
- (46).- Ibidem, p. 250.
- (47).- PETER TURTON, "Yo, el Supremo: Una verdadera revolución novelesca", en Texto Crítico, nº 12, Xalapa (México), enero-marzo 1979, p. 22.
- (48).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 127.
- (49).- MILAGROS EZQUERRO, Introducción a Yo, el Supremo, loc. cit., p. 54.
- (50).- LUIS M^e FERRER AGÜERO, "La relación Autor-Personaje en Yo, el Supremo de Augusto Roa Bastos", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, 1976, pp. 494-495.
- (51).- GLADYS VILA BARNES, Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos, loc. cit., p. 118.

- (52).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., pp. 325-326.
- (53).- VICTOR ŠKLOVSKI, La cuerda del arco, Barcelona, Planeta, 1975, p.281.
- (54).- Conviene recordar que la época en la que ejerce el poder la palabra dictadura implicaba un cargo público al que designaba un hombre en circunstancias difíciles para el estado.
- (55).- ANGEL RAMA, "El dictador letrado de la revolución latinoamericana" en Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976, p.33.
- (56).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 290.
- (57).- ANGEL RAMA, "El dictador letrado de la revolución latinoamericana", en op. cit. sup., pp.33-34.
- (58).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 354.
- (59).- Ibidem., p. 277.
- (60).- Ibidem, p. 346.
- (61).- ANGEL RAMA, "El dictador letrado de la revolución latinoamericana", en op. cit. sup., pp. 34-35.

- (62).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., 374.
- (63).- Ibidem, p. 238.
- (64).- Ibidem, p. 276.
- (65).- MILAGROS EZQUERRO, "Introducción a Yo, el Supremo", loc. cit., p. 49.
- (66).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 143-144.
- (67).- MILAGROS EZQUERRO, "Introducción a Yo, el Supremo", loc. cit., p. 49.
- (68).- DOMINGO MILIANI, "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: Yo, el Supremo y El recurso del método", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, loc. cit., p. 471.
- (69).- MILAGROS EZQUERRO, "Introducción a Yo, el Supremo", loc. cit., p. 61.
- (70).- Ibidem, p. 51.
- (71).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 167.
- (72).- Ibidem, pp. 197-198.

- (73).- Ibidem, p. 202.
- (74).- JOSEFINA PLA, "Yo, el Supremo, desde el pasquín pórtico", en Letras, nº 3, Buenos Aires, abril-mayo-junio 1981.
- (75).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 211.
- (76).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, nº 29, Toulouse, 1977, p. 85.
- (77).- CELIA CORREAS DE ZAPATA, "Novelas arquetípicas de la Dictadura: Carpentier, García Márquez y Roa Bastos", en Ensayos hispanoamericanos, Argentina, Edics. Corregidor, 1978, p. 18.
- (78).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., p. 482-483.
- (79).- Ibidem, pp. 577-578.
- (80).- Ibidem, pp. 594-595.
- (81).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, loc. cit., p. 85.
- (82).- AUGUSTO ROA BASTOS, Yo, el Supremo, loc. cit., pp. 589-590.

(83).- Ibidem, p. 595.

(84).- ANGELA B. DELLEPIANE, "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, loc. cit., p. 85.

16.

CONCLUSIONES

Resulta imposible finalizar este estudio sin aludir a la importancia que la literatura tiene para los individuos integrados en una sociedad. Los escritores se caracterizan por el descontento. "Nadie que esté satisfecho -afirma Mario Vargas Llosa- es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales" (1). Por ello la literatura es inconformista, y de esta característica se desprende su utilidad para la sociedad. La literatura "contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autossatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes" (2). Desde esta perspectiva, sin olvidar que "criticar es leer" (3) y teniendo presente que "escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo (el libro) y rehacerlo" (4), nuestra hermenéutica ha seguido el inevitable círculo -lectura/escritura/lectura-, puesto que de la lectura de las obras ha surgido nuestra escritura y ésta podría llevar a una nueva lectura de las obras analizadas. Roland Barthes clarifica la argumentación expuesta: "Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra (...) Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir

la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: leer, escribir: de un deseo al otro va toda literatura" (5).

Nuestro deseo ha sido investigar desde la perspectiva literaria la dictadura de los países latinoamericanos. Al tener un objetivo tan concreto, quizá hemos reducido otra serie de indagaciones que mostrarían muchas peculiaridades más. Por ello asumimos la visión que Agustín Yáñez ofrece del panorama del Nuevo Mundo que se refleja en las obras literarias. Según el mencionado crítico los diversos y múltiples personajes literarios exponen "las causas de fenómenos como la subsistencia del régimen colonial en la economía y en el pensamiento de nuestros países, el predominio de la iniciativa extranjera, el auge del imperialismo que hace fácil presa en los hombres, tierras y riquezas autóctonos, el instinto revolucionario y anárquico, la propensión a las dictaduras, la inercia de las masas igualmente sometidas a la tiranía o arrojadas a la revolución, la convivencia de una extrema religiosidad y de un jacobinismo rabiosamente irreligioso, el fausto y la molicie junto a la más irritante indigencia, la delicadeza de sentimientos en contraste con la depravación, la norma ética vigilante -implacable- por frente a las prácticas violatorias, consuetudinarias, de la moral y del derecho" (6); todos estos fenómenos insertos en las sociedades latinoamericanas se han literaturizado y han sido objeto de críticas. Quizá muchos de ellos se reflejen en esta escritura puesto que están interrelacionados. De todas formas queremos subrayar que esta literatura ofrece un extenso y abierto campo de investigaciones, y que la nuestra, insistimos, ha consistido en un intento de acercamiento

al tema literario del fenómeno dictatorial, además de intentar demostrar que existe la novela del dictador como genealogía literaria.

Se observa que la existencia de estas obras que versan sobre la dictadura, haciendo al dictador protagonista del universo narrativo, son producto de la existencia de una realidad reiterativa y tormentosa; de acuerdo con nuestra investigación, los distintos autores que estudiamos han profundizado en la figura del dictador para comprender el fenómeno dictatorial y, además, al dictador como gobernante y como hombre. Esta es la clave que ha organizado nuestra exégesis. Los autores han creado universos narrativos individuales con distintas estructuras, puesto que "el artista, en su deseo de captar la realidad, unas veces de manera consciente y otras inconsciente, elige las estructuras, determina los límites y las relaciones de los sentidos elegidos confrontados" (7). Desde la individualidad creativa, cada obra responde a unas estructuras elegidas individualmente, lo que no es obstáculo para que globalmente las obras estudiadas y sometidas a una progresión y a unos objetivos específicos respondan a la genealogía citada, como se espera haber demostrado en este paulatino trayecto.

Se ha partido de Tirano Banderas porque es la primera obra que en lengua española trata al dictador como eje estructural de la narración. Se han considerado las críticas tanto negativas como positivas y, desde nuestra subjetividad, reconocemos en esta obra el punto de partida de la novela del dictador en el contexto hispanoamericano. Tanto Ramón del Valle-Inclán como Miguel Ángel Asturias mitifican al dictador; ambos autores contemplan desde fuera a la figura enigmática,

la hacen inalcanzable y la rodean de una aureola de misterio, creando un "Dios al revés", ya que distribuye el mal. El mito se forja por medio del terror. Si la novela mítica se caracteriza por una pluralidad de estructuras, hay que señalar que en estas obras destaca fundamentalmente la estructura circular. La circularidad viene impuesta por la trama que en una y otra obra se desarrolla, y se consigue con el tratamiento del tiempo que está vinculado a la concepción del mundo dictatorial. Aunque la omnisciencia del narrador trate de dar relevancia a la figura del dictador, otorgándole el lugar preponderante del universo literario, hay que tener presente la importancia que adquiere la colectividad. Si el dictador se eleva a mito por impartir el terror, la colectividad es quien lo alza a esta categoría ya que, obviamente, quien sufre las consecuencias del mal es la colectividad. Es decir, existe una relación causa-efecto: sin colectividad el dictador no sería un "Dios al revés" y sin dictador la colectividad no sufriría las consecuencias del poder dictatorial.

Conviene destacar sin pormenorizar, para no caer en la mera reiteración, que Ramón del Valle-Inclán, desde una concepción religioso-demoníaca, crea un tiempo perpetuo en la narración y, a pesar de que Santos Banderas es derrocado, abre una clara posibilidad de reiteración dictatorial, lo que se corresponde con la verdadera situación de América Latina. Ciertamente el triunfo de la revolución no implica la desaparición de la dictadura. El personaje de Domiciano de la Gándara se vislumbra solapadamente como un nuevo dictador y así el ciclo dictatorial se renueva. Hay que recordar que el establecimiento de la democracia en América Latina no es sencillo; como observa Octavio Paz "los pueblos

conquistaron la independencia y comenzaron a gobernarse a sí mismos; sin embargo, los revolucionarios no lograron establecer, salvo en el papel, regímenes e instituciones de verdad libres y democráticas" (8). Obviamente Ramón del Valle-Inclán deja constancia del mal endémico que sufren los países latinoamericanos; además conviene subrayar la búsqueda de síntesis que en esta obra se manifiesta también en la inserción de los diferentes vocablos que caracterizan a estos países y que en Tirano Banderas coexisten dando uniformidad y universalidad a la problemática dictatorial de este hemisferio.

La concepción de un mundo de valores invertidos está presente también en El señor Presidente. Esta creación literaria manifiesta la falta de libertad de una sociedad que está sometida al invisible poder de "El Presidente". Miguel Angel Asturias fragmenta la obra desde el tiempo. La fusión de tiempo histórico y tiempo mítico da lugar a un tiempo aparentemente eterno. De esta forma la circularidad está inserta porque el autor hace patente la reiteración de la dictadura. Si Ramón del Valle-Inclán en su obra manifiesta el tormento dictatorial, Asturias somete a sus personajes a una absoluta deshumanización con la circularidad de los tormentos, preferentemente psicológicos. Se percibe la dictadura como un caos administrado por una cabeza demoníaca, un Dios terrible al que se venera por miedo, en absoluto por admiración. Se refuerza la mitificación de la figura del dictador en esta obra al asociarlo con Tohil, Dios del mal de los mayas. En este mundo sin libertad, cabe destacar la existencia de dos mundos opuestos como reflejo del mundo dictatorial: por un lado un mundo de apariencias que responde a la realidad pública y un mundo real que se oculta,

pero que es el que hace funcionar el mecanismo demoníaco. Las imágenes y lo grotesco, junto al enfoque multivisional, dan una visión de la dictadura muy completa y se verifica que la figura del dictador se encuadra en la categoría mítica.

Desde esta doble perspectiva el lector adquiere una visión del mito del dictador y clarifica las causas de esta mitificación. Pero ni Valle-Inclán ni Asturias penetran en la figura mítica. Por ello hay que apuntar un cambio de perspectiva reflejado en El recurso del método, que continúa en esta progresión dialéctica.

Alejo Carpentier aborda el tema desde la conciencia del dictador, invierte la visión anterior y contempla la figura del dictador desde dentro. Esto implica descubrir quién es, por qué es y qué quiere el dictador. Es decir, tanto Alejo Carpentier como Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos indagan en las raíces del poder y en sus protagonistas.

Carpentier estructura su personaje desde un yo ambivalente. Por una parte escruta la apariencia del Primer Magistrado, por otra el verdadero ser del dictador. Desde esta ambivalencia se manifiesta el mito del Primer Magistrado; el poder es lo que se necesita para considerarse un Dios; por ello el protagonista utiliza los recursos adecuados para mantenerse en el pedestal divino. Así pues, la divinización personal depende del dominio del poder. La desmitificación está implícita en el proceso histórico del personaje. Su decadencia como dictador manifiesta su desmitificación. Por lo que se verifica que

la historia de este mito ha estado basada en la apariencia, en la falta de autenticidad. Desde la linealidad temporal, el autor, por medio del sincretismo, ha conseguido mostrar el peligro que supone el poder, pues una vez conseguido no cesa la ambición de retomarlo. De hecho el final del Primer Magistrado es trágico, sumido en la soledad y aferrado al recuerdo de la época gloriosa. De esta obra se infiere la atracción del poder y sus consecuencias, pues finalmente sólo se observa su maquinación obsesiva por mantenerlo, olvidando su condición humana. Además de esto, Alejo Carpentier abre la posibilidad de la destrucción de las dictaduras latinoamericanas por medio de una "toma de conciencia" colectiva. La resignación de la colectividad que soportaba en Tirano Banderas y en El señor Presidente todos los tormentos, empieza a desaparecer en El recurso del método, aunque también en esta obra se deja entrever la aparición de otra dictadura. Cabe traer a colación la particularidad histórica de América Latina, ya que "a pesar de los cuartelazos y las dictaduras, la democracia había sido considerada, desde la Independencia, como la única legalidad constitucional de las naciones latinoamericanas, esto es, como la legitimidad histórica. Las dictaduras, incluso por boca de los dictadores mismos, eran interrupciones de la legitimidad democrática. Las dictaduras representaban lo transitorio y la democracia constituía la realidad permanente. (...) Las dictaduras militares latinoamericanas jamás han pretendido substituir al régimen democrático y siempre han sido vistas como gobiernos transitorios de excepción" (9). De esta forma se puede ver la particularidad histórica que, a veces, ha ayudado a la estabilidad y, otras veces, ha desencadenado engranajes de terror muy duraderos, podríamos decir interminables.

La progresión camina hacia la obra de Gabriel García Márquez, quien medita sobre el poder y desenmascara el mito del poder personificándolo en la figura del dictador. El autor desenmascara al personaje mítico al enfrentarlo a la soledad del poder. Hay que recordar que el mito forma parte de la idiosincrasia latinoamericana, al igual que el dictador. También subrayamos que las narraciones míticas se caracterizan por el uso de imágenes, por el énfasis en estructuras espacio-temporales y por la repetición como técnica narrativa, dando prioridad a la circularidad sobre lo lineal.

En El otoño del patriarca se juxtapone la vertiente mítica y la inmediata. Nos enfrentamos alternativamente con el dictador mítico y con el desmitificado o humano. Desde la colectividad conocemos la biografía del protagonista partiendo de una muerte confusa, que se reitera en las seis unidades que forman la obra hasta el final. El narrador colectivo informa del mito y de la desmitificación desde una ambigüedad que confunde al lector, y que es consecuencia de la transmisión oral. Gabriel García Márquez integra la cultura popular en la obra y patentiza la eternidad de una dictadura. El texto no relata la verdad histórica sino una versión trastocada por el paso del tiempo que se sucede de generación en generación. El mito del origen del poder ocupa la realidad narrativa. La dictadura del "patriarca" es un mundo al revés puesto que su poder ahoga la identidad individual y colectiva. El autor sintetiza las múltiples dictaduras con la utilización del tiempo cíclico, técnica del mito del eterno retorno. El estatismo espacial y el tiempo detenido mitifican al "patriarca". Pero el transcurso temporal invade el espacio protector del "patriarca"

y contribuye a su desmitificación. Además, la ambición de poder lo esclaviza por lo que se refugia en la falsedad. Con la repetición de su muerte hasta el final de la obra se cumple el papel del mito. Tras su muerte la colectividad lo "remitifica" sólo externamente, puesto que el mito no cae en el olvido, y en cambio su muerte implica su desmitificación, su eterno olvido. La yuxtaposición de la vertiente mítica y la humana a lo largo de la obra es a lo que se le ha dado prioridad en este capítulo. Conviene señalar que García Márquez, condenando al patriarca al olvido, deja entrever la esperanza de superación del mal dictatorial tan consistente en América Latina.

El último paso de esta investigación ha sido el estudio de Yo el Supremo, novela en la que también cobra especial relevancia la colectividad. Augusto Roa Bastos reflexiona sobre la imposibilidad del poder absoluto llevando a la ficción al Dr. Francia, dictador histórico del Paraguay. Peculiar forma la de esta obra que se ha definido como "compilación". Enfrenta el autor al personaje con el juicio de la posteridad; el dictador es el sujeto y objeto del discurso narrativo. Desde la dimensión extratemporal el personaje se enfrenta a su imagen pública -vertiente mítica- y a su individualidad -su desmitificación-. Todo esto se manifiesta en la obra por medio de dos modalidades de escritura claramente diferenciadas, la circular perpetua y el cuaderno privado,^{refleja} del enfrentamiento YO/ÉL, constante en el transcurso narrativo. La innovación de esta obra es el mantenimiento del mito, a pesar de que la vertiente individual hace patente su desmitificación. Al finalizar con la dictadura del Dr. Francia esta recapitulación, conviene preguntarse lo que hubiera sido del Paraguay sin el Dictador Supremo, si su

existencia como nación hubiera sido posible. Con ello no se pretende absolver a los sistemas que estancan a las sociedades hispanoamericanas impidiéndoles su modernización y sus libertades. Sólo se ha intentado comprenderlos, lo que esperamos haber demostrado con la reflexión que constituye este estudio. Además, desde la literariedad hemos profundizado en el objetivo básico de esta hermenéutica, y creemos haber puesto de manifiesto las contradicciones que envuelven a aquellos países. Cabe esperar, como los autores estudiados, que el mito del dictador sea aniquilado por el proceso histórico, y que la humanidad camine hacia la solidaridad desde la soledad que caracteriza al hombre contemporáneo.

NOTAS.-

- (1).- MARIO VARGAS LLOSA, "La literatura es fuego", en Contra viento y marea (1962-1982), Barcelona, Seix Barral, 1983, pp.134-135.
- (2).- Ibidem, p.135.
- (3).- GEORGES POULET, Los caminos actuales de la crítica, Barcelona, Planeta, 1967, p.318.
- (4).- ROLAND BARTHES, Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI Edits., 1972, p.79.
- (5).- Ibidem, p.82.
- (6).- AGUSTIN YANEZ, El contenido social de la literatura Iberoamericana, Aca-pulco, Editorial Americana, 1967, pp.55-56.
- (7).- VICTOR ŠKLOVSKI, La disimilitud de lo similar, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, p.105.
- (8).- OCTAVIO PAZ, Tiempo nublado, Barcelona, Seix Barral, 1986, p.168.
- (9).- Ibidem, p.121.

44

BIBLIOGRAFIA

I. TEXTOS LITERARIOS

ASTURIAS, M.A., El señor Presidente (1946), Madrid, Alianza Editorial, 1981.

AZUELA, M., Los caciques (1917), México, Edit. de la Cía. Periodística Nacional, 1917.

BLANCO FOMBONA, R., La mitra en la mano (1923), Madrid, Edit. América, 1927.

BLANCO FOMBONA, R., La bella y la fiera, (1931), Buenos Aires, Cía. Ibero-americana de Publicaciones, S.A., 1931.

CABELLO DE CARBONERA, M., El conspirador (1892), Lima, Edit. La voce de Italia, 1982.

CARPENTIER, A., El recurso del método (1974), Madrid, Siglo XXI, 1979.

GALLEGOS, R., Doña Bárbara (1929), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969.

GARCIA MARQUEZ, G., El otoño del patriarca, (1975), Barcelona, Edit. Bruguera, 1980

GUZMAN, M.L., La sombra del caudillo (1929), México, Cía. General de Ediciones, S.A., 1969.

LAFOURCADE, E., La fiesta del Rey Acab (1959), Caracas, Monte Avila Editores, S.A., 1969.

MARMOL, J., Amalia (1855), Madrid, Espasa Calpe, 1978.

MAROFF, T., Suetonio Pimienta (1924), Madrid, Librería de Alejandro Pueyo, 1926.

ROA BASTOS, A., Yo el Supremo (1974), (edición de Milagros Ezquerro), Madrid, Cátedra, 1983.

TRAVEN, B., El general (1929-37), en Obras escogidas, Vols. I-II, México, Aguilar, 1969.

URBANEJA ACHELPOHL, L.M., En este país (1916), Venezuela, Biblioteca popular venezolana, n° 38, 1950.

VALLE-INCLAN, R., Tirano Banderas (1926), (edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente), Madrid, Clásicos Castellanos, n° 214, Espasa-Calpe, S.A., 1978.

VEGAS SEMINARIO, F., El honorable Ponciano (1957), Lima, J. Mejía Vaca y P.L. Villanueva (editores), 1957.

ZALAMEA, J., El gran Burundún-Burundó ha muerto (1952), Cuba, Casa de las Américas, 1968.

II. ESTUDIOS SOBRE HISTORIA, POLITICA, SOCIOLOGIA DE HISPANOAMERICA

AA.VV., La lucha por la democracia en América Latina, (compilación realizada por la Universidad Menéndez Pelayo), Guadalajara, Edita: Ministerio de Educación y Ciencia, 1981.

AA.VV., Historia general de México, vol. 1-2, México, El colegio de México, 1981.

AA.VV., Páginas españolas sobre Simón Bolívar, Madrid, Edics. Cultura Hispánica, 1983.

AA.VV., Centroamérica y México (1981-1983), Madrid, Edit. Fundamentos, 1983.

AA.VV., "Cuestiones Latinoamericanas", en Sistema, nos. 60-61, Madrid, junio 1984.

AMB, M., Guía de narradores de la Revolución Mexicana, México, F.C.E., 1969.

BAEZ, J., "Panorama de la situación Indígena en Paraguay", en Casa de las Américas, nº 95, La Habana, marzo-abril 1976.

BENEDETTI, M., El desexilio y otras conjeturas, Madrid, Edics. EL PAIS, 1984.

BRIONES, A., Economía y política del fascismo dependiente, Madrid, Siglo XXI, 1978.

CARDOZO, E., Breve historia del Paraguay, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

CARLYLE, T., El doctor Francia, Buenos Aires, Edics. Siglo Veinte, 1944.

CARPISO, J., Federalismo en latinoamérica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

CENTURION, C.R., Historia de la cultura paraguaya, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1951.

COMBLIN, J., El poder militar en América Latina, Salamanca, Edics. Sígueme, 1978.

CHAVES, J.C., El Supremo Dictador, Buenos Aires, Difusión, 1942.

CHAVES, J.C., Compendio de la historia paraguaya, Buenos Aires, Gráficas Lumen, 1958.

CHEVALIER, F., América Latina de la independencia a nuestros días, Labor, Barcelona, 1979.

DE LA PLAZA, S., La formación de las clases sociales en Venezuela, Caracas, Ed. Cuadernos Rocinante, s.f.

- DIAZ DIAZ, F., Caudillos y caciques, México, El colegio de México, 1972.
- DONGHI, H., Hispanoamérica después de la Independencia, Buenos Aires, Paidós, 1972. (véase HALPERIN DONGHI, H.)
- DORFMAN, A., Reader's nuestro que estás en la tierra (Ensayos sobre el imperialismo cultural), México, Edit. Nueva Imagen 1980.
- DUSSEL, E., América latina: dependencia y liberación, Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, 1973.
- FERNANDEZ, A., Historia Universal. Edad Contemporánea (vol IV), Barcelona, Edit. Vicens-Vives, 1984.
- FERRER, A., El Estado y el desarrollo económico, Buenos Aires, Edit. Raigal, 1956.
- FRANCO, J., La cultura moderna en América Latina, México, J. Mortiz, 1971.
- GALEANO, E., Las venas abiertas de América Latina, Madrid, siglo XXI, 1982.
- GALEANO, E., Memorias del fuego (II). Las caras y las máscaras, Madrid, siglo XXI, 1984.
- GARCIA CANTU, G., Utopías mexicanas, México, F.C.E., 1978.
- GARCIA NARANJO, N., Porfirio Díaz, México, Edit. Letras, S.A., 1970.
- GONZALEZ CASANOVA, P., Imperialismo y liberación, Madrid, siglo XXI, 1979.
- GRACIARENA, J., Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- HALPERIN DONGHI, T., Hispanoamérica después de la independencia. Consecuencias sociales y económicas de la emancipación, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- HALPERIN DONGHI, T., Historia contemporánea de América Latina, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- HAMILL, H.M (ed.), Dictatorship in Spanish America, New York, Alped A. Knopf, 1965.
- HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA, M., Historia de América, Madrid, Edit. Alhambra, 1981.
- HORCASITAS, F., De Porfirio Díaz a Zapata, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974 (2ª edic).
- ITURRIAGA, J.E., El tirano en la América Latina, México, El Colegio de México, 1962.

- KINDER, H. y WERNER, H., Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días, Madrid, Edics. Itsmo, 1975.
- KRHEM, W., Democracia y tiranías en el Caribe, Buenos Aires, Edit. Parnaso, 1967.
- LAMBERT, R., La guerrilla en latinoamérica, Madrid, Edit. Mediterráneo, 1979.
- LEZAMA LIMA, J., La expresión americana, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- LIEVANO AGUIRRE, I., Bolívar, Madrid, Edicis. Cultura Hispánica, 1983.
- LUKES, S., El poder. Un enfoque radical, Madrid, siglo XXI, 1985.
- MARIATEGUI, J.C., Temas de nuestra América, Lima, Edit. Amauta, 1960.
- MATAMORO, B., Oligarquía y literatura, Buenos Aires, Edit. Del Sol, 1975.
- MEDIN, T., Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas, México, siglo XXI, 1972.
- MORALES PADRON, F., Historia del descubrimiento y conquista de América, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- O'CONNOR DARLACH, T., Rozas, Francia Y Melgarejo, Bolivia, Circa, 1918.
- PAZ, O., Tiempo nublado, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1986.
- PEÑA, A., Democracia y golpe militar, Caracas, Edit. Ateneo, 1979.
- PEREZ ACOSTA, J. F., Francia y Bonpland, Buenos Aires, Peuser, 1942.
- PICON SALAS, M., De la conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural, México, F.C.E., 1965.
- POULANTZAS, N., Facismo y Dictadura, México, siglo XXI, 1973.
- RAMA, C.M., Historia del movimiento obrero y social latinoamericano contemporáneo, Barcelona, Laia, 1976.
- RAMA, C.M., Historia de América Latina, Barcelona, Bruguera, 1978.
- RAMA, C.M., Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina siglo XIX, Madrid, F.C.E., 1982.
- RAMIREZ, S., El pensamiento vivo de Sandino, (selección y notas de S. Ramírez), La Habana, Casa de las Américas, 1980.
- RANGEL, C., Del buen salvaje al buen revolucionario, Barcelona, José Batllo Editor, 1976.

ROSENBLAT, A., La primera visión de América y otros estudios, Caracas, Ministerio de Educación, 1965.

VALLENILLA LANZ, L., Cesarismo Democrático, Caracas, Empresa el Cojo, 1919.

VICENS VIVES, J., Historia de España y América. Los siglos XIX y XX. América Independiente (Vol. V), Barcelona, Edit. Vicens-Vives, 1972.

WHEELOCK, J., Imperialismo y dictadura, Madrid, siglo XXI, 1975.

WOMACK JR., J., Zapata y la revolución mexicana, Madrid, siglo XXI, 1979.

YDIGORAS, C., América contra América, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

ZAVALETA MERCADO, R., El poder dual, Madrid, siglo XXI, 1979.

ZEA, L., América en la historia, México, F.C.E., 1957.

ZEA, L., Latinoamérica y el mundo, Caracas, Biblioteca de Cultura Universitaria, 1960.

ZEA, L., La esencia de los americanos, Buenos Aires, Pleamar, 1971.

ZEA, L., Dialéctica de la conciencia americana, México, Alianza Editorial, 1976.

ZEA, L., Filosofía de la historia americana, México, F.C.E., , 1978.

III. TEORIA Y CRITICA LITERARIA

- AGUIAR E SILVA, V.M., Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.
- AA.VV., Lo verosímil, Buenos Aires, Edit. Tiempo contemporáneo, 1970.
- AA.VV., ¿Qué es el estructuralismo?, Buenos Aires, Losada, 1971.
- AA.VV., Estructuralismo y Literatura, Buenos Aires, Edics. Nueva visión, 1972.
- AA.VV., Sociologia della letteratura, Bologna, Ed. Il Mulino, 1973.
- AA.VV., Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Madrid, siglo XXI, 1980.
- AA.VV., Psicoanálisis y crítica literaria, Madrid, Akal editor, 1981.
- ABAD, F., Los géneros literarios y otros estudios de Filología, Madrid, Cátedra de lingüística General, 1982.
- AVERBACH, E., Mimesis, México, F.C.E., 1950.
- AZPITARTE ALMAGRO, J.M., Psicoanálisis y crítica literaria, Madrid, Akal, 1981.
- BALDINGER, K., Teoría semántica, Madrid, Ed. Alcalá, 1970.
- BAQUERO GOYANES, Qué es la novela, Buenos Aires, Columba, 1966.
- BARTHES, R., Crítica y verdad, Buenos Aires, siglo XXI, 1972.
- BARTHES, R. y SEBAG, L., Del mito a la ciencia, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- BARTHES, R., El grado cero de la escritura, Madrid, siglo XXI, 1973.
- BARTHES, R., ¿Por dónde empezar?, Barcelona, Tusquest Editor, 1974.
- BARTHES, R., Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BARTHES, R., Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudame-moria, Barcelona, Edics. Buenos Aires (Serie Comunicaciones), 1982.
- BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970.
- BASSOLS, C., La ideología de los escritos, Barcelona, Ed. Fontamara, 1974.
- BOOTH, W.C., La retórica de la ficción, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978.

- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., La novela, Barcelona, Ariel, 1981.
- BOUSÓN, C., Epocas literarias y evolución (vols. I-II), Madrid, Gredos, 1981.
- BRADBURY, M. y PALMER, D., Crítica contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974.
- BURGOS, J., Pour une poétique de l'imaginaire, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BUTOR, M., Sobre literatura I, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1967.
- CARO BAROJA, J., Ritos y mitos equívocos, Madrid, Edics. Istmo, 1974.
- CASTAGNINO, R.H., Tiempo y expresión literaria, Buenos Aires, Edit. Nova, 1967.
- CLANCIER, A., Psicoanálisis, literatura, crítica, Madrid, Cátedra, 1979.
- DE BOSSÈRE, G., De la tradición oral a la literatura, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1973.
- DE TORRE, G., Nuevas direcciones de la crítica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- DEVEREUX, G., Femme et mythe, París, Flammarion, 1982.
- DI GIROLAMO, C., Teoría crítica de la literatura, Barcelona, Editorial Crítica, S.A., 1982.
- DUCROT, O. y TODOROV, T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires, siglo XXI, 1974.
- DURAND, G., Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1982.
- DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B., André Breton. La escritura surrealista, Madrid, Guadarrama, 1976.
- ECO, U., La estructura ausente, Barcelona, edit. Lumen, 1972.
- ECO, U. y otros, Sociología contra psicoanálisis, Barcelona, Martínez Roca, 1974.
- ECO, U., Obra abierta, Barcelona, Planeta, 1984.
- EICHENBAUM, B., "Sobre la teoría de la prosa", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos (T. Todorov ed.), Madrid, siglo XXI, 1970.
- ELIADE, M., El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- ELIADE, M., Mito y realidad, Barcelona, Edit. Labor, 1983.
- ELIOT, T.S., Notas para la definición de la cultura, Barcelona, Bruguera, 1984.

- ESCARPIT, R., Sociología de la literatura, Barcelona, Oikostan, S.A, 1971.
- FORSTER, E.M., Aspectos de la novela, Madrid, Edit. Debate, 1983.
- FOUCAULT, M., Las palabras y las cosas, Madrid, siglo XXI, 1974.
- FRAZER, J.G., La rama dorada, Madrid, F.C.E., 1981.
- FRYE, N., Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Avila, 1977.
- GENETTE, G., Figures II, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- GOMEZ PIN, V., El psicoanálisis, Barcelona, Montesinos Editor, 1981.
- GOLDMANN, L., Para una sociología de la novela, Madrid, Edit. Ayuso, 1975.
- GOODMAN, P., La estructura de la obra literaria, Madrid, siglo XXI, 1971.
- GOYTISOLO, J., Problemas de la novela, Barcelona, Seix-Barral, 1959.
- GREIMAS, A.J., Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1971.
- GREIMAS; A.J. y Courtes, J., Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1982.
- GULLON, R., (ed), Teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1974.
- GULLON, G., El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976.
- GULLON, R., Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980.
- HAUSER, A., Historia social de la literatura y del arte, Madrid, Edics. Guadarrama, Madrid, 1959.
- HENRY, A., Métonymie et métaphore, París, Klincksieck, 1971.
- JAKOBSON, R., Questions de Poétique, París, Seuil, 1973.
- KAYSER, W., Intepretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961.
- KREMER-MARIETTI, A., La symbolicit   ou le probl  me de la symbolisation, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- KRISTEVA, J., El texto de la novela, Barcelona, Edit. Lumen, 1974.
- KRISTEVA, J., La r  volution du langage poétique, Paris, Edit. du Seuil, 1974.
- LAPESA, R., Poetas y prosistas de ayer y de hoy, Madrid, Gredos, 1977.

LAUSBERG, H., Manual de retórica literaria (vol. I-II), Madrid, Gredos, 1966-67.

LAZARO CARRETER; F., Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1976.

LEENHARDT, J., Lectura política de la novela, México, siglo XXI, 1975.

LEVI-STRAUSS, C., Antropología estructural, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

LEVI-STRAUSS, C., Lo crudo y lo cocido, México, F.C.E., 1968.

LEVI-STRAUSS, C., El origen de las maneras de mesa, México, siglo XXI, 1970.

LUKACS, G., Sociología de la literatura, Barcelona, Península, 1966.

LUKACS, G., Teoría de la novela, Barcelona, Ed. Edhasa, 1971.

MANNONI, M., La teoría como ficción, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

MARGHESCOU, M., El concepto de literariedad, Madrid, Taurus, 1979.

MARTINEZ BONATI, F., La estructura de la obra literaria, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1972.

MAURON, C., Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, París, J. Corti, 1963.

MERLEAU-PONTY, M., Filosofía y lenguaje, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969.

MONTES DE OCA, F., Teoría y técnica de la literatura, México, Edit. Porrúa, 1971.

MORAN, F., La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios, Madrid, Edit. Mezquita, S.A., 1982.

OLLERO, C., Política como realidad, realidad como literatura, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983.

PARIS, J., El espacio y la mirada, Madrid, Taurus, 1967.

PAZ, O., El arco y la lira, México, F.C.E., 1956.

PEREZ GALLEG0, C., Literatura y contexto social, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1975.

POUILLON, J., Tiempo y novela, Buenos Aires, Paidós, 1970.

POULET, G., Los caminos actuales de la crítica, Barcelona, Planeta, 1969.

PROPP, V., Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1971.

- REIS, C., Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos, 1981.
- RICARDOU, J., Nouveaux problèmes du roman, París, Éditions du Seuil, 1978.
- RODRIGUEZ MONEGAL, E., El arte de narrar, Venezuela, Monte Avila Editores, 1968.
- RUITENBECK, H.M., Psicoanálisis y literatura, México, F.C.E., 1973.
- SALINAS, P., Ensayos completos (3 vols), Madrid, Taurus, 1983.
- SALINAS, P., Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- SANZ VILLANUEVA, S., "De la renovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela (Santos Sanz Villanueva y Carlos Barbachano eds.), Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1976.
- SARTRE, J.P., El escritor y su lenguaje y otros textos, Buenos Aires, Losada, 1973.
- SEGRE, C., Crítica bajo control, Barcelona, Planeta, 1970.
- SEGRE, C., Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, 1976.
- SEGRE, C., Semiótica, historia y cultura, Barcelona, Ariel, 1981.
- ŠKLOVSKI, V., La disimilitud de lo similar, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973.
- ŠKLOVSKI, V., La cuerda del arco, Barcelona, Planeta, 1975.
- SPITZER, L., Lingüística e historia literaria, Madrid, Gredos, 1968.
- STAROBINSKI, J., La relation critique, París, Gallimard, 1970.
- TACCA, O., Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1979.
- THIBAUDET, A., Réflexions sur le roman, París, Gallimard, 1963.
- TODOROV, T., Literatura y Significación, Barcelona, Planeta, 1971.
- TODOROV, T., Poétique de la prose, París, Éditions du Seuil, 1971.
- TODOROV, T., Théories du symbole, París, Éditions du Seuil, 1977.
- TOMASHEVSKI, B., "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov), Madrid, siglo XXI, 1970.
- YAGUELLO, M., Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs, París, Edits. du Seuil, 1984.

UETTI, K., Teoría literaria y lingüística, Madrid, Cátedra, 1975.

ULLMANN, S., Lenguaje y estilo, Madrid, Aguilar, 1968.

WEBER, J.P., Genèse de l'oeuvre poétique, París, Gallimard, 1960.

WEISSTEIN, U., Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Planeta, 1975.

WELLEK, R. y WARREN, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1966.

WINCKLER, L., La función social del lenguaje fascista, Barcelona, Ariel, 1979.

ZERAFFA, M., Roman et société, París, Presses Universitaires de France, 1971.

IV. ESTUDIOS DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

AA.VV., Narrativa y crítica de Nuestra América, (compilación e introducción de Joaquín Rey), Madrid, Castalia, 1978.

AA.VV., Literatura y sociedad en América Latina, Salamanca, Edit. San Esteban, 1981.

ALEGRIA, F., Literatura y revolución, México, F.C.E., 1970.

AMATE BLANCO, J.J., La literatura hispanoamericana anterior al siglo XX, Cuadernos de Estudio, nº 33, Madrid, Edit. Cíncel, 1981.

AMOROS, A., Introducción a la novela hispanoamericana actual, Salamanca, Anaya, 1973.

ANDERSON IMBERT, E., La crítica literaria contemporánea, Buenos Aires, Gure, 1957.

ANDERSON IMBERT, E., Historia de la literatura hispanoamericana (Vols. I.II), México, F.C.E., 1974.

BENEDETTI, M., Letras del continente mestizo, Montevideo, Edit. Arca, 1967.

BENEDETTI, M., El escritor latinoamericano y la revolución posible, México, Edit. Nueva Imagen, 1977.

CABRALES ARTEAGA, J.M., Literatura hispanoamericana: siglo XX, (Serie: Lectura crítica de la literatura española), Madrid, Playor 1982.

CALVIÑO IGLESIAS, J., La novela del dictador en hispanoamérica, Madrid, Edics. Cultura Hispánica, 1985.

CARILLA, E., El Romanticismo en la América Hispánica, (2 vols.) Madrid, Gredos, 1967.

CARILLA, F., Hispanoamérica y su expansión literaria, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

CARPENTIER, A., Tientos y diferencias, Cuba, Contemporáneos, 1966.

CARPENTIER, A., Literatura y convivencia política en América Latina, Madrid, Edit. Corazón, 1969.

CARPENTIER, A., La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo, Madrid, siglo XXI, 1984.

COLLAZOS O., Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1970.

COLLAZOS, O., Idéologies, littérature et société en Amérique Latine, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1975.

COLLAZOS, O., Los vanguardismos en la América Latina, Barcelona, Ediciones 62, S.A., 1977.

CONTE, R., Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana, Madrid, Al-Borak, 1972.

CORREAS DE ZAPATA, C., Ensayos hispanoamericanos, Buenos Aires, Edics. Corregidor, 1978.

DE TORRE, G., Claves de la literatura hispanoamericana, Madrid, Taurus, 1959.

DE TORRE, G., Nueva direcciones de la crítica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

DE ZULETA, E., Relaciones literarias entre España y la Argentina, Madrid, Edics. Cultura Hispánica, 1983.

DONOSO, J., Historia personal del "boom", Barcelona, Anagrama, 1972.

FERNANDEZ MORENO (coord.), América Latina en su literatura, México, siglo XXI, 1976.

FERNANDEZ RETAMAR, R., "Nuestra América y Occidente", en Casa de las Américas, n° 98, La Habana, septiembre-octubre 1976.

FERNANDEZ RETAMAR, R., Para una teoría de la literatura hispanoamericana, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1977.

FRANCO, J., Historia de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Ariel, 1975.

FUENTES, C., La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1972.

FUENTES, C., La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.

GALVEZ ACERO, M., La novela hispanoamericana del siglo XX, Madrid, Cíncel, 1981.

GONZALEZ ECHEVARRIA, R., Isla a su vuelo fugitivo, Madrid, Porrúa, 1983.

GROSSMANN, R., Historia y problemas de la Literatura Latinoamericana, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

HARSS, L., Los Nuestros, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1968.

HENRIQUEZ UREÑA, P.E., Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, F.C.E., 1978.

HENRIQUEZ UREÑA, P.E., La utopía de América, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

LOVELUCK, J., (ed.), La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1969.

- LOVELUCK, S. (ed.), Novelistas hispanoamericanos de hoy, Madrid Taurus, 1976.
- MEJIA DUQUE, J., Narrativa y neocoloniaje, Madrid, Taurus, 1971.
- MERLINO, M., "Artemio Cruz o la ficción del poder", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 325, Madrid, Julio 1977.
- MORENO DURÁN, R.H., De la barbarie a la imaginación, Barcelona, Tusquest Edit., 1976.
- NAVAS RUIZ, R., Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana, Saõ Paulo, Universidad de Saõ Paulo, 1963.
- OCAMPO, A.M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea (antología compilada por _____), México, UNAM, 1973.
- PERUS, F., Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- POLO GARCIA, V., Voces de hispanoamérica, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.
- PORTUONDO, J.A., La emancipación literaria de Hispanoamérica, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- RAMA, A., Rubén Darío y el modernismo, Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RAMA, A., La novela latinoamericana 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RAMA, A., Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI, 1982.
- RAMIREZ MOLAS, P., Tiempo y narración enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez, Madrid, Gredos, 1973.
- RODRIGUEZ MONEGAL, E., Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1969.
- RODRIGUEZ MONEGAL, E., El "boom" de la novela hispanoamericana, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- SABATO, E., El escritor y sus fantasmas, Buenos Aires, Aquinos, 1967.
- SABATO, E., "¿Crisis de la novela o novela de la crisis?", en ECO, nº 102, Bogotá, octubre, 1968.
- SAINZ DE MEDRANO, L., Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Guadiana, 1976.

SAINZ DE MEDRANO, L., Literatura hispanoamericana actual, Madrid, Magisterio Español y Prensa Española, 1976.

SANCHEZ, L.A., Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, Gredos, 1968.

SHAW, D., Nueva narrativa hispanoamericana, Madrid, Cátedra, 1983.

SHIMOSE, P., Diccionario de autores iberoamericanos, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982.

SINNIGEN, J.M., "El desarrollo combinado y desigual y La muerte de Artemio Cruz", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 396, Madrid, Julio 1983.

TORRES FIERRO, D., Los territorios del exilio, Barcelona, la Gaya Ciencia, 1979.

TORRES-RIOSECO, A., Historia de la literatura Ibero-americana, New-York, Las Américas Publishing, 1965.

TOVAR, A., Novela española e hispanoamericana, Madrid, Edics. Alfaguara, 1972.

USLAR PRIETI, A., "El caudillo ante el novelista", en El Nacional, Caracas, 11-5-75.

USLAR-PRIETI, A., Breve historia de la novela hispanoamericana, Madrid, Edit. Mediterráneo, 1979.

VALDIVIESO, J., Realidad y ficción en Latinoamérica, México, Joaquín Mortiz, 1975.

VALVERDE, J.M., La literatura de Hispanoamérica, Barcelona, Planeta, 1977.

VARGAS LLOSA, M., "La literatura es fuego", en Contra viento y marea (1962-82), Madrid, Seix Barral, 1983.

YÁÑEZ, A., El contenido social de la literatura iberoamericana, Acapulco, Edit. Americana, 1967.

ZUM FELDE, A., Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo, México, Editorial Guaranía, 1954.

ZUM FELDE, A., La narrativa en Hispanoamérica, Madrid, Aguilar, 1964.

V. ESTUDIOS SOBRE LOS AUTORES ESTUDIADOS

AA.VV., Lectura de García Márquez (Doce Estudios), Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Univesidad Católica del Ecuador, 1975.

AA.VV., Comentarios sobre "Yo el Supremo", Asunción, Club del libro, nº 1, 1975.

AA.VV., Seminario sobre "Yo el Supremo", de A.Roa Bastos, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, octubre 1976.

AA.VV., Textos sobre el texto (2º seminario sobre Yo el Supremo de A. Roa Bastos), Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, 1980.

AA.VV., Alejo Carpentier et son oeuvre, en Sud revue littéraire, París, 1982.

ABREGO, C., "Una conversación con Miguel Angel Asturias", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 289-290, Madrid, Julio-Agosto, 1974.

AINSA, F., "Un realismo de la imaginación", en Mundo Nuevo, nº 11, París, mayo 1967.

ANDREU, J.L., "Aventurisme, Sadisme et révolution. Notes sur un personnage de Yo el Supremo", en Caravelle, 27, Toulouse, 1976.

AREVALO MARTINEZ, R., ¡ECCE PERICLES!, Guatemala, Tipografía Nacional, 1945.

ARNAU, C., El mundo mítico de Gabriel García Márquez, Barcelona, Edics. Península, 1971.

ASTURIAS, M.A., "El señor Presidente como mito", recogido en BELLINI, G., La narrativa de Miguel Angel Asturias, Buenos Aires, Losada, 1969.

AYALA, J.A., "De Tirano Banderas a El señor Presidente", en El Diario de Hoy, El Salvador, 6 de septiembre 1953.

BALLA, A., "Augusto Roa Bastos: Yo el Supremo", en La estafeta Literaria, nº 556, Madrid, 1975.

BALLA, A., "Augusto Roa Bastos, Yo el Supremo", en Hispanamérica, nº 9, Nueva York, 1975.

BAREIRO SAGUIER, R., "Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos", en Texto crítico, 4, Xalapa, mayo-agosto 1976.

BAREIRO SAGUIER, R., "La novela de la dictadura en Latinoamérica", en El País, nº 528, Madrid, 15 enero 1978.

BARTHELEMY, F., "Augusto Roa Bastos: de l'auteur unique à l'auteur collectif", en Critique, nº 363-364, París, agosto-septiembre 1977.

BARRERA, E.M., "La mitología maya en la narrativa de Miguel Angel Asturias", en Anales de Literatura Hispanoamericana, n° 4, Madrid, 1975.

BARRERA, M.K., "El otoño del patriarca y la idea del eterno retorno", en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 310, Madrid, 1976.

BARY, D., "Un personaje de Valle Inclán ¿Quién es el Barón de Benicarlés", en Insula, n° 266, Madrid, enero-1969.

BÉLIC, O., "La estructura narrativa de Tirano Banderas" en Análisis estructural de textos hispánicos, Madrid, Edit. Prensa Española, 1969.

BELLINI, G., La narrativa de Miguel Angel Asturias, Buenos Aires, Losada, 1969.

BELLINI, G., "Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea", en El Urogallo, n° 2, Madrid, abril-mayo 1970.

BELLINI, G., "El laberinto mágico de Miguel Angel Asturias", en Papeles de Son Armadans, n° XVI, Palma de Mallorca, agosto-septiembre, 1971.

BELLINI, G., Il mondo allucinante, Milano, Ed. Cisalpino-Goliardica, 1976.

BENEDETTI, M., "El recurso del supremo patriarca", en Casa de las Américas, n° 98, año XVI, La Habana, septiembre-octubre 1976.

BERMEJO MARCOS, M., Valle-Inclán: introducción a su obra, Salamanca, Edics. Anaya, 1971.

BLANCO-FOMBONA, R., "En torno a Tirano Banderas", en La Gaceta Literaria, Madrid, enero 1927.

CALLAN, R., "El tema del amor y la fecundidad en 'El señor Presidente'", en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 214, Madrid, octubre 1967.

CALLAN, R., Miguel Angel Asturias, New York, Twayne Publishers, 1970.

CAMACHO GUIZADO, E., "Valle-Inclán y la sátira política hispanoamericana", en Razón y fábula, n° 5, Bogotá, 1967.

CAMPOS, J., "Tierra caliente", en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 199-200, Madrid, julio-agosto 1966.

CAMPOS, J., "Una nueva fábula americana: El otoño del patriarca", en Insula, n° 348, Madrid, noviembre 1975.

CAMPOS, J., "Yo el Supremo de Roa Bastos", en Insula, n° 359, Madrid, 1976.

CARDONA, R. y ZAHAREAS, A.N., Visión del esperpento, Madrid, Castalia, 1982.

CARMONA, A., "Yo el Supremo ¿La escritura del poder o la importancia de la escritura?", en Los Libros, nº 38, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1974.

CARRILLO, G.D., La narrativa de Gabriel García Márquez (Ensayos de interpretación), Madrid, Castalia, 1975.

COLLAZOS, O., García Márquez: la soledad y la gloria, Barcelona, Plaza y Janés, S.A., 1983.

COMETTA MANZONI, A., "El dictador en la narrativa latinoamericana", en Revista Nacional de Cultura, nº 234, Caracas, enero-febrero 1978.

CORREAS DE ZAPATA, C., "Novelas arquetípicas de la dictadura: Carpentier, García Márquez y Roa Bastos", en Ensayos hispanoamericanos, Buenos Aires, Edics. Corregidor, 1978.

COUFFON, C., "Homenaje a Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, nº 121, La Habana, julio-agosto 1980.

CRUZ-LUIS, A., "Latinoamérica en Carpentier: génesis de lo real maravilloso", en Casa de las Américas, nº 87, año XV, La Habana, noviembre-diciembre 1974.

CRUZ-LUIS, A., "Dimensión histórica de Yo el Supremo", en Casa de las Américas, Nº 95, La Habana, marzo-abril 1976.

DE ANDREA, P.F., "Miguel Angel Asturias" (Anticipo bibliográfico), en Revista Iberoamericana, nº 67, Pittsburgh, enero-abril 1969.

DELLEPIANE, A.B., "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método. El otoño del patriarca, Yo, el Supremo", en Caravelle, nº 29, Toulouse, 1977.

DÍAZ PLAJA, G., Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1965.

DORRA, R., "Yo el Supremo: la circular perpetua", en Texto Crítico, 9 Xalapa, enero-abril 1978.

DURAN, M., "Actualidad de Tirano Banderas", en Mundo Nuevo, nº 10, París, abril 1967.

EARLE, P. (ed.), García Márquez, Madrid, Taurus, 1981.

ESCRIBA DE ROMANI, M.M., "El otoño del patriarca: comentarios, digresiones, perplejidades", en Camp de L'Appa, nº 22, Barcelona, julio 1975.

EXTRAMIANA, J., "A propósito de algunas fuentes de Tirano Banderas en un intento de interpretación de la novela", en Bulletin Hispanique, nº 3-4, Burdeos, julio-diciembre 1967.

FALCONIERI, J.V., "Tirano Banderas: su estructura esperpéntica", en Quaderni Ibero-Americani, nº 28, Turín, diciembre 1962.

FERRER, L., "La relación autor-personaje en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos", en Actas del simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, agosto 1976.

FERRER, L., "Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 322-323, Madrid, abril-mayo 1977.

FOSTER, D., "Augusto Roa Bastos, I the Supreme: The Image of a Dictator", en Latin American Literary Review, nº 7, Pittsburg, Fall-Winter 1975.

GARCIA BARRAGAN, M. G., "El otoño del patriarca: un año después", en Abside, nº 3, México, julio-septiembre 1976.

GIACOMAN, H.F. (ed.), Homenaje a Alejo Carpentier, New-York, Americas Publishing, 1970.

GIACOMAN, H.F. (ed.), Homenaje a Miguel Angel Asturias, Madrid, Gráficas EMA, 1971.

GIACOMAN, H.F. (ed.), Homenaje a Augusto Roa Bastos, Madrid, Anaya-Las Américas, 1973.

GNUTZMANN, R., "Sobre El recurso del método", en Anales de literatura hispanoamericana, nº 4, Madrid, 1975.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, E., "Presencia y significación de la piedra en Yo el Supremo", en Caravelle, 29, Toulouse, 1977.

GOMEZ DE LA SERNA, R., Don Ramón María del Valle-Inclán, Buenos Aires, Austral, 1959.

GONZALEZ, E., Alejo Carpentier: el tiempo del hombre, Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

GONZALEZ DEL VALLE, L. y CABRERA, V., La nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Angel Asturias y Gabriel García Márquez, New York, Ed. Eliseo Torres, 1972.

GONZALEZ ECHEVARRIA, R., "Alejo Carpentier", en Narrativa y crítica de Nuestra América (compilación e introducción de Joaquín Roy), Madrid, Castalia, 1978.

GONZALEZ ECHEVARRIA, R., "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier", en Isla a su vuelo fugitivo, Madrid, Porrúa, 1983.

GULLON, R., "Técnicas de Valle-Inclán", en Papeles de Son Armadans, t. XLIII, nº CXXVII, Palma de Mallorca, oct. 1966.

GULLON, R., García Márquez o el olvidado arte de contar, Madrid, Taurus, 1970.

IRALA BURGOS, A., El horizonte ideológico en Yo el Supremo, Asunción, Club del Libro nº 1, 1975.

KATTAN, O., "Notas sobre Tirano Banderas", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 235, Madrid, julio 1969.

LABASTIDA, J., "Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético. (Sobre El recurso del método)", en Casa de las Américas, nº 87, año XV, La Habana, noviembre-diciembre 1974.

LIMA, R., An annotated bibliography of Ramón del Valle-Inclán, University Park, Pa., Pennsylvania State University Libraries, 1972.

LISCANO, J., "El señor Presidente y otros temas de la dictadura", en Cuadernos Americanos, XVII, México, 1958.

MARQUEZ RODRIGUEZ, A., "Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, nº 87, año XV, La Habana, noviembre-diciembre 1974.

MATURO, G., "Yo el Supremo: la recuperación del sentido" en Megafón, nº3, Buenos Aires, julio 1976.

MATURO, G., Claves Simbólicas de Gabriel García Márquez, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972.

McMURRAY, G., Gabriel García Márquez, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1978.

MEJIA DUQUE, J., Mito y realidad en Gabriel García Márquez, Bogotá, Edit. La oveja negra, 1970.

MEJIA DUQUE, J., "Los recursos de Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, nº 89, año XV, La Habana, marzo-abril, 1975.

MEJIA DUQUE, J., El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura, Medellín, Edit. La oveja negra, 1975.

MENESES, C., "El otoño del patriarca", en Sin nombre, nº 1, San Juan de Puerto Rico, julio-septiembre 1975.

MENTON, S., "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de Nostromo, le dictateur, Tirano Banderas y El Señor Presidente", en Loveluck, J., La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1969.

MENTON, S., "Miguel Angel Asturias", en Narrativa crítica de Nuestra América (compilación e introducción de Joaquín Røy), Madrid, Castalia, 1978.

MILIANI, D., "El Dictador: objeto narrativo en Yo el Supremo", en Revisita de Crítica Literaria Latinoamericana, 4, Lima, 1976.

MILIANI, D., "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: Yo el Supremo y El recurso del método", en Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, agosto, 1976.

MOCEGA-GONZALEZ, E.P., "El transfondo hispánico en la narrativa carpenteriana" en Anales de literatura hispanoamericana, n° 4, Madrid, 1975.

MOLINART, M.A., "Distintas expresiones de la realidad americana: Valle-Inclán, Asturias y Ayala", en Revista de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), vol. IV, marzo-junio 1963.

MORENO DURAN, R.H., "El poder en la narrativa latinoamericana", en Camp de l'Arpa, n° 25-26-27, Barcelona, octubre-noviembre-diciembre 1975.

NAVAS RUIZ, R., "Tiempo y palabra en El Señor Presidente", en Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana, São Paulo, Universidad de São Paulo, 1963.

ONSTINE, R., "Forma y sentido e interpretación del espacio imaginario en El otoño del patriarca" en Cuadernos hispanoamericanos, n° 317, Madrid, noviembre 1976.

OSPOVAT, L., "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier", en Casa de las Américas, n° 87, año XV, La Habana, noviembre-diciembre 1974.

PALENCIA-ROHT, M., Gabriel García Márquez, La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, Madrid, Gredos, 1983.

PANCORBO, L., "Tres tristes tiranos", en Revista de Occidente, n° 19, Madrid, mayo 1977.

PINO MENDEZ, A., "Yo el Supremo: dictadura y polémica", en "La palabra y el hombre", Revista de la Universidad Veracruzana, n° 17, Veracruz, enero-marzo 1976.

PLA, J., "Yo el Supremo desde el pasquín póstico", en Letras de Buenos Aires, n° 3, Buenos Aires, abril-mayo-junio 1981.

POLO GARCIA, V., "Alejo Carpentier, los pasos perdidos en la historia", en Voces de Hispanoamérica, Murcia, Univ. de Murcia, 1982.

RAMA, A. y VARGAS LLOSA, M., García Márquez y la problemática de la novela, Buenos Aires, Edics. Corregidor, 1973.

RAMA, A., Los dictadores latinoamericanos, México, F.C.E., 1976.

RAMA, A., "De Gabriel García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza", en ECO, n° 200, Bogotá, abril-mayo-junio 1978.

RAMA, A., "Los adioses de Alejo Carpentier", en ECO, n° 224-225-226. Bogotá, junio-julio-agosto 1980.

RAMIREZ MOLAS, P., "El tiempo en el relato y el relato en el tiempo: Alejo Carpentier", en Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez, Madrid, Gredos, 1978.

RIBEYRO, J.R., "Algunas digresiones en torno a El otoño del patriarca", en ECO, nº 187, Bogotá, mayo 1977.

RINCON, C., "Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano", en Casa de las Américas, nº 89, año XV, La Habana, marzo-abril 1975.

RINCON, C., "Mitología y novela entre el viejo y el nuevo mundo", en ECO, nº 216, Bogotá, octubre 1979.

RISCO, A., Estética de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1966.

ROBLES, H.E., "Perspectivismo, yuxtaposición y contraste en El señor Presidente", en Revista Iberoamericana, nº 79, Pittsburgh, abril-junio 1972.

RODRIGUEZ-ALCALA, H., "Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo", en Cuadernos Americanos, nº 1, México, enero-febrero 1976.

RODRIGUEZ ALCALA, H., "Mocedades de Augusto Roa Bastos (apuntes para una prehistoria literaria)", en Letras de Buenos Aires, nº 3, Buenos Aires, abril-mayo-junio 1981.

RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Los dos Asturias", en Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1969.

RUFFINELLI, J., "Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla", en ECO, nº 168, Bogotá, octubre 1974.

Sáenz, M., Gabriel García Márquez: tres ensayos y una bibliografía, Puerto Rico, Edit. Turabo, 1977.

SALDIVAR, D., "Acerca de la función política de la sociedad en El otoño del patriarca", en La Estafeta Literaria, nº 561, Madrid, 1974.

SALGUES CARRELL, M., Tirano Banderas (Estudio crítico-analítico), Jaén, Gráficas Nova, 1973.

SANCHEZ ARNOSI, M., "García Márquez, un mundo mágico en evolución", en Mundo Hispánico, nº 343, Madrid, octubre 1976.

SARLO, B., "Yo el Supremo, el discurso del poder", en Los Libros, nº 37, Buenos Aires, septiembre-octubre 1974.

SARRAILH, M., "Apuntes sobre el mito dariano en El otoño del patriarca", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 340, Madrid, octubre 1978.

SEGRE, C., "El tiempo curvo de García Márquez", en Crítica bajo control, Barcelona, Planeta, 1970.

SHIVERS, G.R., "La visión mágico-mesiánica en tres relatos de Gabriel García Márquez", en Arbor, XCI, Madrid, 1975.

SILVERMAN, J.H., "Valle-Inclán y Ciro Bayo", en Nueva Revista de Filología, nº 1-2, año XIV, México, 1960.

SMITH, V., Ramón del Valle-Inclán, Londres, Tamesis Books, 1973.

SPERATTI-PINERO, E.S., De Sonata de Otoño al Esperpanto Londres, Tamesis Books Limited, 1968.

SPERATTI-PINERO, E.S., "Los americanismos en Tirano Banderas", en Filología, n° 3, Buenos Aires, 1950

SUBERCASEAUX, B., "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 359, Madrid, 1980 (II).

TORRES FIERRO, D., "Alejo Carpentier (I)" en Los territorios del exilio, Barcelona, La Gaceta Ciencia, 1979.

TORRES-RIOSECO, A., "La dictadura, tema novelístico", en Revista Iberoamericana, Pittsburgh, 1959.

TURTON, P., "Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca", en Texto Crítico, 12, Xalapa, enero-marzo 1979.

URIBE ECHEVARRIA, J., "Tirano Banderas, novela hispanoamericana sin fronteras", en Atenea, n° 127, Concepción de Chile, 1936.

USLAR-PIRETI, A., "El otoño del patriarca", en Mundo Hispánico, n° 328, Madrid, julio 1975.

VARELA, J.L., "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán", en La transfiguración literaria, Madrid, Edit. Prensa Española, 1970.

VARGAS LLOSA, M., García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Editores S.A., 1971.

VERDEVOYE P., Caudillos, caciques et dictateurs dans le roman hispano-américain, París, Editions Hispaniques, 1978.

VERDUGO, I.H., El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias, Guatemala, Edit. Universitaria, 1968.

VILA BARNES, G., Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos, Madrid, Edit. Orígenes, 1984.

VILLEGAS, J., "La disposición temporal de Tirano Banderas", en Revista Hispánica Moderna, n° 3-4, New-York, julio-octubre 1967.

VOLKENING, E., "El patriarca no tiene quien lo mate", en ECO, n° 178, Bogotá, agosto 1975.

XIMENEZ DE SANDOVAL, F., "Cuatro facetas de D. Ramón del Valle-Inclán", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, n° 1-4, Santander, enero-diciembre 1969.

XIRAU, R.A., "A propósito de un otoño y de un patriarca", en Diálogos, México, n° 65, septiembre-octubre 1975.

YEPES BOSCAN, G., "Asturias, un pretexto del mito", en Aportes, nº 8, París, 1968.

ZAHAREAS, A.N. (Ed.), Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of His Life and Works, New York, Las Américas, 1968.

ZAMORA VICENTE, A., "Variedad y unidad de la lengua en Tirano Banderas, en Voz de la letra Madrid, Espasa Calpe (col. Austral, nº 1287), 1958.

ZAMORA VICENTE, A., La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia), Madrid, Gredos, 1969.

ZAMORA VICENTE, A., Las sonatas de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1983.

ZAMORA VICENTE, A., "Las Sonatas de Valle, a lo lejos", en Libros, hombres, paisajes, Madrid, Edit. Coloquio, 1985.

ZULUAGA, C., Novelas del dictador, dictadores de novela, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977.

